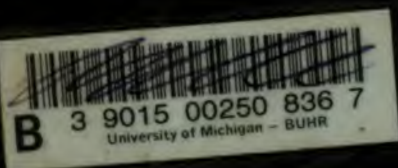
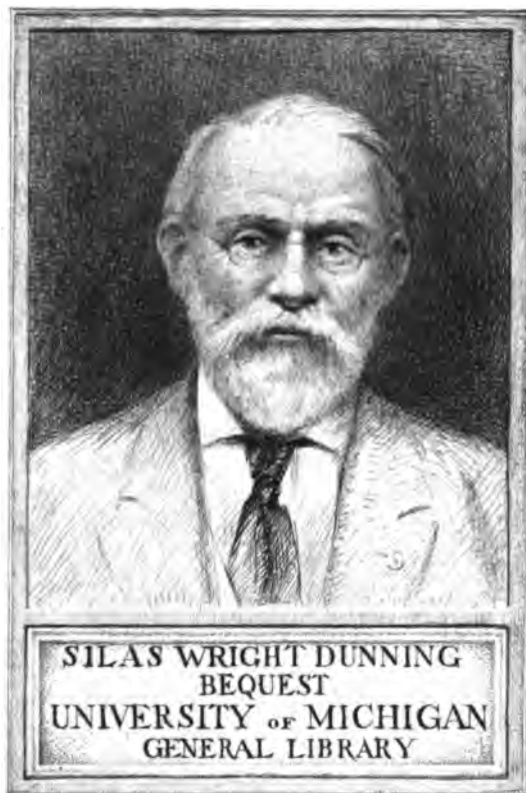
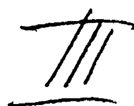
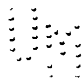



SILAS WRIGHT DUNNING
BEQUEST
UNIVERSITY OF MICHIGAN
GENERAL LIBRARY

Старые годы 1907 г. очень редкий экземпляр

СТАРЫЕ ГОДЫ





ОКТЯБРЬ

1907.

Бронзовая статуэтка Вольтера.

Statuette en bronze de Voltaire.
(Collection Vsévolojskoy).

ВЪ ПОДМОСКОВНОЙ.

(Une maison de campagne aux environs de Moscou, par N. Nékrassoff).

Среди той московской публики, которая любитъ посѣщать окрестности Москвы, хорошо извѣстны имена Нескучнаго, Останкина, даже отдаленнаго Архангельскаго, но никто не знаетъ объ имѣніи Александровскомъ и собранныхъ тамъ сокровищахъ искусства; оно мало извѣстно и среди любителей художествъ. Несомнѣнно, это происходитъ отъ двоякой причины: во первыхъ современное состояніе имѣнія относится къ сравнительно недавнему прошлому, всего къ 1895 году, а затѣмъ и поѣздки туда не были удобны. Усадьба находится въ довольно значительномъ разстояніи отъ Москвы—свыше 20 верстъ и только 5—6 лѣтъ назадъ, какъ въ тѣхъ мѣстахъ прошла Савеловская желѣзная дорога, дѣлающая остановку у станціи Хлѣбниково, въ 4-хъ верстахъ отъ усадьбы.

Когда то Александровское принадлежало князьямъ Урусовымъ, но отъ нихъ осталось немного: паркъ, да часть ограды; надворныя постройки и барскій домъ сооружены настоящимъ владѣльцемъ, а обстановка дома и собранные тамъ предметы искусства почти сплошь родовое наслѣдіе того же владѣльца.

Паркъ Александровскаго примыкаетъ къ самому дому. Это одинъ изъ тѣхъ старыхъ дворянскихъ садовъ, которые составляли неизбѣжную принадлежность каждой богатой усадьбы. Разбитый въ англійскомъ вкусѣ, онъ тѣнистъ и обширенъ. Мѣстами изъ одной сосны, мѣстами изъ лиственныхъ породъ: липы, березы, клена, онъ то здѣсь, то тамъ принимаетъ смѣшанный характеръ—хвойныя и лиственныя породы подымаются рядомъ, пріятно дѣйствуя на глазъ разнообразіемъ своихъ очертаній.

Изъ оконъ дома имѣнія открывается красивый видъ на нарядный цвѣтникъ, а дальше на вьющуюся Клязьму и раскинувшіяся за ней лѣсныя дали. Слегка волнистая мѣстность придаетъ послѣднимъ какую то особую красу: передъ вами не сплошная масса лѣса, а какъ бы гармоничныя части одного необъятнаго цѣлаго. Нѣсколько правѣе цвѣтника, Клязьма дѣлаетъ крутой поворотъ и пейзажъ мѣняется видомъ на

усадьбу села Троицкаго, графа С. Д. Шереметьева. Какой это чудный, чисто русскій ландшафтъ. Барскій садъ, среди зелени котораго виднѣется сельская церковь, мирно текущая у ихъ подножія рѣчка—дышутъ чѣмъ то умиротворяющимъ, манящимъ къ себѣ на отдыхъ отъ шумной жизни столицы.

Но самая интересная и самая лучшая часть усадьбы—это художественныя цѣнности и обстановка дома имѣнія. Какъ первыя, такъ и послѣдняя подъ кровлей новаго дома нашли себѣ гостепріимный пріютъ. Достойный товарищъ старины, онъ выстроенъ въ стилѣ французскаго ренессанса. Среди его многочисленныхъ комнатъ въ одной—портретной размѣщены семейныя реликвіи и въ то же время мастерскія произведенія искусства—портреты предковъ хозяина. Лучшій изъ нихъ—это Всеволода Андреевича Всеволожскаго, писанный Дау. Знаменитый портретистъ, познакомившій впервые русское общество съ традиціями англійскаго искусства, пробылъ въ Россіи, куда онъ былъ приглашенъ Императоромъ Александромъ I, довольно долгое время—съ 1819 по 1828 годъ. И наша знать, нерѣдко прибѣгавшая къ услугамъ художника, любила его произведенія. Несомнѣнно, портретъ Всеволода Андреевича очень похожъ. Въ сочиненіи А. Н. Всеволожскаго: «Родъ Всеволожскихъ» Всеволодъ Андреевичъ описанъ, какъ человѣкъ даровитый, энергичный, образованный и покровитель усовершенствованій по части горной и фабричной промышленности. На портретѣ онъ представленъ въ сидячей позѣ на диванѣ, въ придворномъ парадномъ мундирѣ и орденской мантіи ордена св. Владиміра—черной на красной подкладкѣ. Его лицо дышитъ отпечаткомъ здоровья, ума и энергіи. Очевидно, художникъ сумѣлъ подмѣтить описанныя А. Н. Всеволожскимъ основныя черты своего персонажа и смѣло, увѣренно оставить ихъ на полотнѣ. Портретъ отличается прекраснымъ рисункомъ и очень колоритенъ. Фонъ, обстановка и самъ изображенный представляютъ собою стройное цѣлое. Его шитый золотомъ мундиръ мягко выдѣляется изъ подъ орденской мантіи. Можно съ увѣренностью утверждать, что портретъ Всеволода Андреевича принадлежитъ къ лучшимъ Дау и выдержитъ сравненіе даже съ такой превосходной работой извѣстнаго мастера, какъ портретъ Шарлотты Валлійской въ національной галереѣ въ Лондонѣ. Въ коллекціи есть еще 2 другихъ Дау—это портреты Николая Андреевича и Никиты Всеволодовича Всеволожскихъ. Оба они, хотя и много уступаютъ первому, но все же интересны, какъ произведенія большого художника. На одномъ изъ двухъ портретсвъ французской школы изображенъ участникъ въ переворотѣ 1762 года, при воцареніи Екатерины II, Пензенскій воевода Андрей Алексѣевичъ Всеволожскій, погибшій въ городѣ Пензѣ во время Пугачевскаго бунта, а на другомъ—участникъ того же переворота Илья Алексѣевичъ Всеволожскій. Оба портрета прекрасно исполнены, но, кѣмъ именно сдѣланъ первый изъ нихъ, неизвѣстно; послѣдній принадлежитъ работѣ Рослена (1718 — 1793) и носитъ на себѣ всѣ черты, присущія письму этого знаменитаго мастера. Портретъ поясной, въ натуру, отличается изящнымъ рисункомъ, прекрасной характеристикой лица и рѣдкимъ подборомъ тоновъ. Илья Алексѣевичъ—съ выразительнымъ, умнымъ лицомъ, одѣтъ въ сѣрый камзолъ съ красной лентой черезъ плечо; вся

фигура изображеннаго, представляя сама по себѣ колоритное цѣлое, вполнѣ гармонируетъ съ темнымъ фономъ портрета; общее впечатлѣніе можетъ быть выражено въ двухъ словахъ: утонченное изящество, т. е. именно то, что даютъ лучшіе портреты Рослена, шведа по происхожденію, но француза по манерѣ письма. Далѣе, въ коллекціи, обращаютъ

Шубинъ: Бронзовый бюстъ Ломоносова. *Choubine: Buste de Lomonossoff (bronze).*

на себя вниманіе еще 2 портрета иностранныхъ художниковъ: одинъ Алексѣя Степановича Всеволожскаго (род. въ въ 1703 г.), кисти неизвѣстнаго мастера и другой—генералъ-адъютанта Николая Мартьяновича Синягина съ женой Марьей Всеволодовной, дочерью того самаго Всеволода Андреевича Всеволожскаго, о портретѣ котораго сказано выше.

Портретъ Сипягиныхъ писанъ Августомъ Дезарно (1788—1840). Самъ Николай Мартьяновичъ Сипягинъ (1785—1828) занималъ много мѣстъ по государственной службѣ, умеръ военнымъ губернаторомъ Тифлиса. Онъ принадлежалъ къ образованнѣйшимъ людямъ своего времени. Гдѣ ни служилъ Сипягинъ, всюду заводилъ библіотеки, типографіи, ланкастерскія школы, собиралъ юнкеровъ и подпрапорщиковъ для занятій, стараясь внушить имъ любовь къ наукѣ. Обладая чувствомъ изящнаго, онъ любилъ живопись, а поэзія составляла для него истинное наслажденіе. Съ отцомъ Марьи Всеволодовны, Всеволодомъ Андреевичемъ Всеволожскимъ, художникъ Дезарно былъ близокъ. Для Всеволода Андреевича имъ же исполнены 17 гравюръ къ очень рѣдкой книгѣ: «Описаніе праздника, даннаго друзьями и родными Его Превосходительству Всеволоду Андреевичу Всеволожскому въ Рябовѣ 25 октября 1822 г.» Не только въ качествѣ выдающагося мастера, но, вѣроятно, и знакомаго, Дезарно написалъ портретъ Сипягиныхъ, какъ зятя, такъ и дочери Всеволода Андреевича. Изъ портретовъ русской школы возбуждаетъ живой интересъ портретъ княгини Анны Сергѣевны Голицыной (1779—1837), столь оригинальной по своему характеру особы. Эксцентричная и экзальтированная, она съ юности увлекалась религіозными вопросами. Позже піэтистка, другъ извѣстной баронессы Крюденеръ, она основала въ Крыму, въ Кореизѣ, колонію піэтистовъ и, сдѣлавшись ея старшиной, энергично занялась ея устройствомъ. Въ длинномъ сюртукѣ, верхомъ на лошади по мужски, съ плетью въ рукахъ, она всюду поспѣвала сама, собственноручно расправляясь не только съ домашними, но и съ окрестными татарами. На портретѣ она изображена еще молодой особой въ свѣтломъ утреннемъ туалетѣ, въ чепчикѣ того же цвѣта, перехваченномъ черной лентой. Портретъ приписывается Рокотову (17...—1812). Рисунокъ портрета, его спокойная техника, присущая вообще нашему мастеру, говоритъ за принадлежность произведенія именно его кисти. Когда писанъ портретъ неизвѣстно, на немъ нѣтъ даты, нѣтъ и подписи художника. Хотя онъ хорошаго исполненія, но врядъ ли изъ лучшихъ Рокотовыхъ: такъ, онъ довольно замѣтно уступаетъ его же портретамъ Екатерины II (въ Академіи Художествъ и Гатчинскомъ дворцѣ) и гр. Санти (въ музеѣ Императора Александра III). Нашъ Тропининъ (1776—1837) представленъ портретомъ Александра Всеволодовича Всеволожскаго, брата того самаго Никиты Всеволожскаго, о которомъ упомянуто выше. А. В. Всеволожскій изображенъ въ николаевской шинели, на одномъ темномъ фонѣ безъ всякихъ аксессуаровъ. Все исполнено чрезвычайно просто, безъ малѣйшихъ намековъ на желаніе блеснуть, поразить тѣмъ или другимъ эффектомъ. Этотъ безпритязательный реализмъ, эта простота и скромность въ передачѣ натуры какъ нельзя болѣе изобличаютъ письмо нашего славнаго мастера, чуждаго всякимъ иностраннымъ вліяніямъ и развившагося исключительно на самостоятельномъ изученіи натуры. Никита и Александръ Всеволодовичи были и сами по себѣ интересными людьми. Любители литературы, они собирали въ своемъ домѣ молодыхъ литераторовъ и свѣтское общество и собиравшійся тамъ кружокъ былъ извѣстенъ подъ именемъ «общества зеленой лампы». Пушкинъ былъ съ ними близокъ и поручалъ имъ изданіе своихъ сочиненій. Съ Алек-

Бронзовая статуэтка Руссо.

Statuette en bronze de J. J. Rousseau.
(Collection Vsévolojskoy).

сандромъ Сергѣевичемъ вышелъ какъ то разъ презабавный случай въ ихъ домѣ. Однажды Пушкинъ зашелъ къ Никитѣ Всеволожскому и не засталъ его у себя. Старый дядька послѣдняго, камердинеръ, очень преданный, но чрезвычайно упрямый, слышалъ, какъ Пушкинъ жаловался на одного издателя, требовавшаго окончаніе обѣщанной поэмы, за которую гонораръ былъ выданъ впередъ. Старикъ воспользовался случаемъ и сталъ приставать къ гостю окончить работу. Какъ ни сердился писатель, но дядька добился своего; въ концѣ концовъ онъ заперъ Пушкина въ кабинетѣ своего барина и категорически объяснилъ, что не выпуститъ оттуда, пока тотъ не кончитъ поэмы. Что ни дѣлалъ разсердившійся Пушкинъ, но старикъ, стоя за дверьми, повторялъ: «пишите, Александръ Сергѣевичъ, пишите стишки, а я не пущу; какъ хотите, должны вы писать и пишите». Пушкинъ, видя, что тутъ ничего не подѣлаешь, усѣлся за столъ и такъ увлекся работой, что писалъ до утра, несмотря на возвращеніе хозяина дома; и поэма была благополучно окончена.

Свѣтлая и обширная гостиная и своей обстановкой, и художественными цѣнностями заставляетъ невольно забыть современность и перенестись въ минувшія эпохи. Ея мебель въ стилѣ Людовика XVI, исполненная мастерами того же времени, ея севрскій фарфоръ, ея картины, выдѣляющіяся такъ мягко въ своихъ золоченыхъ рамахъ со свѣтло-зеленыхъ стѣнъ комнаты,—смотрятъ на васъ, какъ живая память домашняго быта нашихъ дѣдовъ и отцовъ, ихъ вкусовъ, ихъ любви къ красотѣ.

Большихъ размѣровъ великолѣпная бронзовая люстра въ стилѣ Людовика XVI, богато украшенная хрустальными подвѣсками, спускается съ потолка комнаты. Въ простѣнкѣ между двухъ дверей, ведущихъ въ залъ, помѣщено въ золоченой рамѣ того же стиля огромное зеркало съ венеціанскимъ стекломъ ($3 \times 4^1/_2$ арш.). Два камина гостиной уставлены севрскимъ фарфоромъ XVIII столѣтія. Статуэтки, небольшія вазочки, бюсты ласкаютъ глазъ своей красотой. Изъ фарфоровыхъ вещей по красотѣ исполненія особенно интересны бюсты Людовика XVI и его супруги Маріи Антуанеты на бронзовыхъ постаментахъ. Король и королева представлены въ зрѣломъ возрастѣ, дышащими здоровьемъ и силой. Изъ каминныхъ вещей прекрасны также севръ «Амуръ и Психея» неизвѣстнаго мастера и часы «Буль» конца XVII вѣка.

На одной изъ стѣнъ гостиной невольно привлекаетъ вниманіе небольшого размѣра картина, повтореніе погибшей въ Миланскомъ музеѣ Брера Мадонны Чезаре-да-Сесто (1480—1523). Она принадлежитъ къ разряду тѣхъ Мадоннъ, гдѣ изображена въ образѣ Богоматери не Царица Небесная въ ея величіи и славѣ, а кроткая и любящая мать со своимъ сыномъ младенцемъ. Обнаженный Христосъ нѣжно прильнулъ къ своей матери. Привѣтливо и прекрасно ея лицо. Чуднымъ благороднымъ созвучіемъ двухъ любящихъ, близкихъ другъ другу, существъ проникнуто все произведеніе и какъ гармонируетъ съ этимъ внутреннимъ моментомъ его нѣжный, пріятный колоритъ, дѣтски прекрасное тѣло младенца и розовая одежда Мадонны. На другой стѣнѣ, почти напротивъ Чезаре-де-Сесто, помѣщена Богоматерь Аннибала Караччи (1560—1609). Какая

противоположность съ первой! Разныя эпохи и разное отношеніе къ одной и той же задачѣ. Величавая строгость линій Мадонны Караччи, ея темный колоритъ, ея холодное спокойствіе даютъ впечатлѣніе почти одной формальной красоты, умѣлаго пользованія великимъ эклектикомъ, наслѣдіемъ отъ славныхъ временъ Возрожденія. Старые голландцы нашли себѣ мѣсто въ лицѣ Соломона Рюйсдаля (1610—1670), этого замѣчательнаго пейзажиста, учителя и дяди несравненнаго Якова Рюйсдаля. Его картина изображаетъ голландскую ферму, озаренную лучами заходящаго солнца. И простотой въ передачѣ природы и задушевностью выраженія дышитъ эта небольшая работа. Нѣсколько произведеній выдающихся мастеровъ французской школы украшаютъ стѣны гостиной. Между ними Шарль Паросель (1688—1753), этотъ знатокъ военнаго быта и спутникъ Людовика XV въ его походахъ,—представленъ двумя сценками, изящно написанными и правдиво передающими отдѣльные эпизоды изъ лагерной жизни военныхъ. О деликатной манерѣ письма знаменитыхъ Ланкре (1690—1743) и Буше (1704—1770) даютъ вполнѣ ясное понятіе превосходныя акварели на двухъ вѣерахъ, подаренныхъ Екатериной Великой дочери полководца Суворова. На одной акварели, работы Буше, изображенъ въ яркихъ жизнерадостныхъ краскахъ великосвѣтскій того времени праздникъ, а на другой—Ланкре—въ голубыхъ нѣжныхъ тонахъ пасторальная сцена. Бережно сохраняются вѣера владѣльцемъ имѣнія. Помѣщенные въ спеціально для нихъ сдѣланныхъ коробкахъ со стекломъ, обитыхъ голубымъ шелкомъ внутри, они не только предохранены отъ разрушительнаго дѣйствія пыли и воздуха, но и очень выигрываютъ въ своихъ помѣщеніяхъ, служащихъ имъ вмѣстѣ и фономъ и рамою. Небольшая миніатюра Клода Лоррена (1600—1682), столь рѣдкаго мастера идеальнаго ландшафтнаго міра, представляетъ собою пейзажъ, оживленный рѣчкою съ замкомъ на дальнемъ планѣ, группою деревьевъ и пасущимся стадомъ на первомъ. Миніатюра Лоррена по нѣсколько декоративному расположенію деревьевъ перваго плана и реальному исполненію остального, является какъ бы переходомъ между его идеальными ландшафтами—картинами и реалистическими рисунками. Большое полотно кисти Виже-Лебренъ (1755—1843) не можетъ не остановить вниманія зрителя. Картина вся проникнута тѣмъ чисто переходнымъ французскимъ стилемъ, гдѣ чувствуется уже вѣяніе античнаго духа, т. е. тѣмъ самымъ стилемъ, яркой представительницей котораго была знаменитая художница. Танцовщица изящна и граціозна, какъ истая парижанка, а ея костюмъ и нѣсколько холодный, окружающій ее пейзажъ и, вообще, печать какой то особой серьезности на всемъ произведеніи говорятъ о начавшемся уже торжествѣ строгаго стиля «Empire». Въ гостиной есть одно произведеніе мастера, имя котораго тѣсно связано съ нашимъ отечествомъ. Это картина Жана Франсуа Свебаха Дефонтена (1768—1824). Графъ Гурьевъ, управлявшій Императорскими заводами: стеклянным и фарфоровымъ въ царствованіе Императора Александра I, для поднятія производства фарфороваго завода искалъ за границей техниковъ и художниковъ, спеціалистовъ по фарфоровому дѣлу. Уѣзжавшему на родину изъ плѣна полковнику французской службы виконту де-Пюйбюску онъ поручилъ подыскать въ Парижѣ четырехъ нужныхъ лицъ. По рекомендаціи Пюйбюска

были приняты на фарфоровый заводъ составщикъ фарфоровой массы Ланделль, токарь Давиньонъ, декораторъ-позолотчикъ Моро и нашъ живописецъ Свебахъ. Свебахъ прослужилъ на заводѣ съ 1815 по 1820 годъ. Жанристъ и художникъ, по преимуществу, лошади, онъ исполнялъ и частныя живописныя работы, но картина его кисти, которая находится въ гостиной дома Александровскаго, должна быть отнесена къ тому, что имъ писалось на родинѣ. Года на ней не поставлено, но подпись ясно

Милосердіе. Группа изъ темной бронзы. *La Clémence. Groupe en bronze oxydé.*

говоритъ, кто ея мастеръ. На ней открываются широкія пейзажныя перспективы съ видомъ на раскинувшіяся вдали горы. На первомъ планѣ стадо, а немного поодаль группа крестьянъ, разсматривающихъ какой то предметъ. Все произведеніе дышитъ скромнымъ, чистымъ реализмомъ, напоминающимъ старыхъ голландскихъ мастеровъ эпохи расцвѣта голландскаго искусства.

Изъ гостиной двѣ двери ведутъ въ обширный залъ. Это въ высшей степени соразмѣрная комната и уже потому только производитъ впечатлѣніе полной гармоніи. Ея стѣны окрашены въ сѣрый цвѣтъ, весьма пріятнаго тона. Мебель краснаго дерева съ позолотой въ стилѣ Empire, обитая бархатомъ краснаго цвѣта, состоитъ изъ дивановъ и скамей. Въ одной изъ трехъ глубокихъ нишъ помѣщена гипсовая точная копія Венеры Медицейской, отлитая въ размѣръ оригинала, а въ двухъ остальныхъ—по высокому золоченому деревянному канделябру въ стилѣ Людовика XVI. По семейному преданію семьи Всеволожскихъ оба канделябра стояли у гроба Екатерины II и получены Всеволодомъ Андреевичемъ Всеволожскимъ. Стѣны зала украшены 4 бронзовыми кенкетами въ томъ же стилѣ и нѣсколькими раскрашенными гравюрами работы англійскаго гравера Даніелля. На гравюрахъ изображены виды различныхъ мѣстъ Индіи, ея храмовъ и дворцовъ. Ихъ раскраску нельзя признать реалистической, наоборотъ, тона понижены, смягчены и въ своемъ цѣломъ создаютъ нѣжную пріятную гармонію. На прекрасныхъ постаментахъ возвышаются 2 мраморныхъ бюста въ натуральную величину. Одинъ—князя Александра Николаевича Голицына, бывшаго министра народнаго просвѣщенія при Императорѣ Александрѣ I, того самаго Голицына, превосходный портретъ котораго кисти Карла Брюллова нашелъ себѣ мѣсто въ Румянцевскомъ музеѣ въ Москвѣ. Бюстъ самъ по себѣ очень хорошей работы, но неизвѣстно какимъ скульпторомъ онъ исполнялся; несомнѣнно, бюстъ весьма схожъ съ оригиналомъ; въ этомъ убѣждаетъ его близкое сходство съ портретомъ Брюллова. Въ 20-хъ годахъ прошлаго вѣка бюстъ былъ подаренъ княземъ Голицынымъ Всеволоду Андреевичу Всеволожскому. Другой изъ двухъ бюстовъ—Николая I. Императоръ очень похожъ, представленъ въ коронаціонную эпоху, въ той мантіи, въ которой коронуются русскіе цари. Бюстъ Николая—рѣзца нашего скульптора Витали (1794—1855). Очевидно, это одинъ изъ тѣхъ многочисленныхъ бюстовъ, которые работалъ Витали.

Несмотря на то, что въ залѣ много разнообразныхъ предметовъ, они подобраны съ рѣдкимъ артистическимъ вкусомъ. Сѣрый тонъ стѣнъ зала служитъ для нихъ замѣчательно подходящимъ фономъ. Его размѣры, окраска его стѣнъ, вся его обстановка представляютъ собою высоко художественное цѣлое. Какой то величавой гармоніей, возвышеннымъ благородствомъ проникнута эта замѣчательная комната. И впечатлѣніе не понижается отъ повторенія, наоборотъ, оно крѣпнетъ, оно выигрываетъ въ своей силѣ, подтверждая ту истину, что настоящее искусство чѣмъ знакомѣе намъ, тѣмъ становится ближе, дороже.

Къ залу примыкаютъ двѣ комнаты—свѣтлыхъ и просторныхъ; одна изъ нихъ, такъ называемая малая гостиная, въ другой помѣщается столовая. Изъ вещей малой гостиной, по своимъ размѣрамъ, по богатству композиціи, по роскошному сочному письму, невольно останавливаетъ вниманіе весьма большой Тіеполо (1692—1770). На картинѣ представлено посѣщеніе Александромъ Македонскимъ мастерской Апеллеса. Однако въ произведеніи ничто не говоритъ о Греціи или Александрѣ Великомъ. Это просто сцена изъ жизни высшаго круга Италіи

временъ самого художника. Послѣдователь Паоло Веронезе, онъ не считается съ исторической вѣрностью, какъ и самъ Паоло, въ картинахъ котораго изъ Священной Исторіи, въ сущности, — лишь пышное изображеніе венеціанскихъ празднествъ. И посѣщеніе мастерской Апеллеса носитъ всѣ черты живописи и школы знаменитаго мастера.

А. Караччи: Мадонна съ младенцемъ. *A. Carrache: Madonne.*

Красота въ расположеніи фигуръ, дышащихъ здоровьемъ и силой и невольно вызывающихъ въ памяти роскошь былой жизни Венеціи, вполнѣ отвѣчаетъ прекрасному, теплому, венеціанскому колориту картины. На другой стѣнѣ малой гостиной находится св. Себастіанъ Аннибала Караччи. Въ коллекціи это второй Караччи. О первомъ—Богоматери съ

младенцемъ-Христомъ—уже упомянуто выше. Св. Себастіанъ изображенъ съ пальмовой вѣткой и стрѣлой въ лѣвой рукѣ, другая покоится на груди. Его взоръ обращенъ молитвенно къ небу. Фигура святого поясная, высокаго благородства по формамъ. Ея нижняя часть закрыта синей одеждой. Бѣлыя плечи и грудь обнажены. Темно-сѣрый фонъ дополняетъ картину. Художникъ вѣрно разсчиталъ то впечатлѣніе, которое его работа должна оставить у зрителя. Благородство формъ, красота общаго тона и молитвенное выраженіе лица Себастіана даютъ прекрасное созвучіе внутренняго и внѣшняго момента и дѣйствуютъ какъ музыкальный аккордъ. Передъ нами въ той же малой гостиной одно изъ произведеній ученика Яна Брегеля бархатнаго — знаменитаго Даніеля Зегерса (1590—1660). Величайшій рисовальщикъ цвѣтовъ своего времени тутъ представленъ довольно большого размѣра картиной на его любимую тему: на картинѣ плоды и цвѣты. На каминѣ находится группа темной бронзы—«Милосердіе». Группа изъ нѣсколькихъ фигуръ—склонившейся женщины, окруженной дѣтьми. Всѣ фигуры обнажены. Удивительныя по формамъ и по своему выраженію, онѣ составляютъ всѣ вмѣстѣ одно неразрывное цѣлое. Неизвѣстно, кто ваятель самой группы, но весь ея ensemble и детали говорятъ о принадлежности къ эпохѣ возрожденія въ Италіи. Въ родѣ Всеволожскихъ сохранилось преданіе, что группа исполнена по рисунку Корреджіо [1]). Вотъ лучшее—въ малой гостиной. Краснаго дерева мебель въ стилѣ «Empire», часы «Нортонъ» съ курантами дополняютъ ея богатое убранство.

Въ столовой на стѣнахъ находится нѣсколько картинъ съ изображеніемъ цвѣтовъ и плодовъ. Изъ нихъ — Шарля Ленуара, помѣчена 1786 годомъ, и двѣ—Яна ванъ-Кесселя (1626 — 1679). Въ одномъ изъ двухъ шкафовъ за стекломъ разставлена богатая коллекція фарфора: вазочки, различные предметы чайной посуды — берлинскій, вѣнскій, севрскій, саксонскій старый фарфоръ чередуется съ художественно исполненными издѣліями русскихъ: Попова и Гарднера; въ другомъ—столовое венеціанское стекло 16, 17 и 18 столѣтій: кубки, бокалы и иные предметы стеклянной посуды.

Въ одной изъ отдаленныхъ частей дома помѣщена библіотека. Она выдержана въ стилѣ «Empire». Ея стѣны окрашены въ темно-красный цвѣтъ, ея шкафы покрыты матовой краской также краснаго цвѣта, но другого тона; ея кресла обиты красной шелковой обивкой, но болѣе яркаго оттѣнка, чѣмъ оттѣнокъ цвѣта стѣнъ и шкафовъ. Того же цвѣта и тона, какъ цвѣтъ и тонъ матеріи креселъ, бархатный коверъ устилаетъ весь полъ. Онъ безъ всякаго рисунка и только золотистый изъ бархата орнаментъ идетъ по его краямъ. Вся мебель изящно сгруппирована на коврѣ около круглаго стола, украшеннаго лампою въ стилѣ «Empire». Даже такая, сравнительно, мелочь, какъ столовая скатерть и та предусмотрительно выбрана. Плюшевая,—она не только цвѣта ковра, но и почти такого же тона, какъ онъ. Орнаментъ на ея краяхъ одинаковый съ орнаментомъ ковра и, тогда какъ на послѣднемъ онъ изъ бархата,

[1]) По мнѣнію Редакціи означенная группа совсѣмъ не напоминаетъ композиціи Корреджіо и исполнена, по всѣмъ вѣроятіямъ, не въ эпоху Возрожденія, а въ послѣдніе годы XVIII столѣтія.

Виже-Лебрень. Танцовщица.

Vigée Lebrun. La danseuse.
(Collection Vsévolojskoy).

здѣсь, на салфеткѣ, онъ шитый весь золотомъ. Книжные шкафы сами по себѣ—произведеніе искусства. И колонки, ихъ стеклянныя дверцы, весь ихъ ensemble въ необыкновенной гармоніи. Въ небольшихъ нишахъ въ верхней части шкафовъ красуются статуэтки севръ XVIII вѣка на темы изъ греческой миѳологіи: Антиной, Психея, Дискоболъ чередуются съ Медицейской Венерой, Амуромъ съ Психеей и Герой. Копіи съ помпейскихъ фресокъ заполняютъ въ шкафахъ промежутки между самыми нишами. На каминѣ нѣсколько рѣдкихъ бронзовыхъ вещей. Какое величавое спокойно-серьезное впечатлѣніе, полное особой красы, оставляетъ эта библіотечная комната. Двѣ труднѣйшія художественныя задачи рѣшены съ одинаковымъ успѣхомъ. Разнообразіе красныхъ тоновъ сведено къ полному единству: цѣлая гамма оттѣнковъ того же цвѣта благородно ласкаетъ глазъ зрителя и съ общимъ серьезнымъ колоритомъ такъ художественно сливаются формы всей обстановки, а статуэтки въ нишахъ шкафовъ и каминная бронза разбросаны по красному фону, какъ художественныя пятна на фонѣ картины.

Изъ каминной бронзы особенно обращаютъ на себя вниманіе небольшія статуэтки Вольтера и Руссо Клодіона и два бюста Державина и Ломоносова Шубина. Хотя французъ Клодіонъ (1738—1814) признается истолкователемъ спеціально женскаго совершенства въ своихъ безконечныхъ женскихъ типахъ, наядахъ, дріадахъ, вакханкахъ и пр., но и тутъ въ портретахъ великихъ философовъ онъ необыкновенно хорошъ. Сколько выразительности въ лицахъ того и другого, какимъ чистымъ, прекраснымъ реализмомъ проникнуты оба произведенія. Прекрасны также Ломоносовъ и Державинъ. Ѳ. Шубинъ (1740—1805) очень хорошъ въ этихъ бюстахъ, передавая такъ вѣрно черты знаменитыхъ русскихъ людей.

Ампирные шкафы библіотеки хранятъ не мало сокровищъ, современныхъ самому стилю или болѣе раннихъ, чѣмъ онъ. На ихъ просторныхъ полкахъ между другими произведеніями печати нашли себѣ мѣсто, между прочимъ, 250 томовъ Histoire de l'académie royale des sciences 1739 года и Древняя Россійская Вивліофика знаменитаго Н. Новикова.

Осмотрѣвъ всю коллекцію Всеволожскаго, пройдя всѣ части дома, выносишь совершенно особенное, сильное и глубокое впечатлѣніе. Это не собраніе предметовъ искусства, это не музей, чтобы любоваться изъ нихъ каждымъ въ отдѣльности, чтобы изучать группы родственныхъ по стилю и направленію произведеній. Нѣтъ, это рѣдкое высоко гармоничное цѣлое. Размѣръ, расположеніе комнатъ, окраска ихъ стѣнъ, собранные въ нихъ картины, бронза и фарфоръ, ихъ мебель, ковры, — все въ ласкающемъ глазъ сочетаніи. Есть великій художественный законъ— единство въ разнообразіи и разнообразіе въ единствѣ, законъ, служащій краеугольнымъ камнемъ искусства. Незримо, невидимо онъ тутъ чувствуется повсюду, онъ здѣсь мощно, на дѣлѣ, говоритъ о своемъ высокомъ значеніи. Возьмите одну вещь изъ данной ихъ группы и вы разрушите цѣлое. Измѣните размѣры хоть одного помѣщенія, одной комнаты, очарованіе исчезнетъ.

Заботливой рукой поддерживается порядокъ какъ въ самой усадьбѣ, такъ и въ ея роскошномъ домѣ. И тамъ и тутъ все содер-

жится въ поразительно рѣдкой чистотѣ. Обширный паркъ со своимъ бодрымъ видомъ—какая отрадная противоположность многимъ запущеннымъ и унылымъ въ своемъ запустѣніи садамъ когда то богатыхъ имѣній. А въ домѣ такъ полно той жизни, которая неразрывно связана съ чистотою и свѣжестью всей обстановки. Картины подновлены опытнымъ лицомъ, мебель исправлена безъ всякаго нарушенія стиля. Трудно встрѣтить коллекцію старины въ подобномъ порядкѣ, и кажется, что старые владѣльцы еще живы, что вотъ они выйдутъ и сами покажутъ свое сокровище, свое гнѣздо.

Время и вѣчно мѣняющіяся условія жизни дѣлаютъ свое дѣло: все меньше и меньше остается старинныхъ усадьбъ и пріютившихся тамъ произведеній искусства. И хорошо еще, если собранія нашихъ дѣдовъ и отцовъ попадутъ въ государственные и общественные музеи или вѣрныя частныя руки. Часто, весьма часто уходятъ они за границу, чтобы къ намъ уже не вернуться никогда. Вотъ почему уцѣлѣвшія собранія такъ дороги, а знакомство съ ними въ подлинникахъ въ высшей степени цѣнно; для тѣхъ же, кто не видалъ ихъ въ натурѣ, не можетъ быть безынтереснымъ ихъ описаніе въ печати.

Н. В. Некрасовъ.

Шарденъ: Молитва предъ обѣдомъ.
(Императорскій Эрмитажъ).

Chardin: Le Bénédicité.
(Ermitage Impérial).

ШАРДЕНЪ И ФРАГОНАРЪ *)

(Chardin et Fragonard,—par Gustave Geffroy).

Недавно въ Парижѣ, въ галереѣ Georges Petit, закрылась выставка картинъ Шардена и Фрагонара. Счастливая мысль—временно соединить ихъ произведенія принадлежитъ редактору журнала «L'art et les artistes», Armand Dayot. Половина прибыли отъ выставки предназначается на сооруженіе памятника Шардену. Надо надѣяться, что памятникъ будетъ достоенъ великаго мастера...

Шардена и Фрагонара уже достаточно знали въ Парижѣ, по картинамъ Лувра, но знали не вполнѣ. Благодаря коллекціонерамъ, предоставившимъ все, что они имѣли, въ распоряженіе устроителей выставки, публика увидѣла нѣсколько новыхъ прекрасныхъ холстовъ, познакомилась со многими неизвѣстными документами, научилась лучше понимать дарованіе обоихъ мастеровъ, составляющихъ вмѣстѣ съ Ватто славный тріумвиратъ французскаго XVIII-го вѣка.

Великимъ казался на этой выставкѣ Шарденъ, болѣе великимъ, чѣмъ Фрагонаръ, и если бы выставка была организована, какъ конкурсъ между ними, то пальму первенства получилъ бы безспорно Шарденъ. Дѣло въ томъ, что Шарденъ несравненный peintre de morceaux, а что можетъ сравниться съ «уголкомъ природы», когда онъ хорошо написанъ? Я не хочу сказать, что Шарденъ даетъ намъ только фрагменты, не владѣя искусствомъ композиціи: напротивъ, онъ владѣетъ имъ въ совершенствѣ! Я хочу сказать, что рядомъ съ его холстами, поражающими яркостью живописнаго выявленія и силой рельефа, ласкательно-нѣжныя картины Фрагонара, этого «esquisseur de génie», какъ его называютъ Гонкуры со свойственною имъ мѣткостью выраженія, кажутся блѣдными, затуманенными. Однако не надо, на этомъ основаніи, быть несправедливымъ и къ Фрагонару, поддаваясь соблазну произвольныхъ сравненій. На той же выставкѣ Georges Petit, гдѣ отсутствовали наиболѣе значительныя картины Фрагонара, можно было оградить его отъ невыгодъ сомнительнаго исхода состязанія... не слѣдовало вѣшать вмѣстѣ его легкія произведенія съ серьезно-написанными холстами Шардена; лучше было отвести каждому отдѣльную стѣну выставочнаго помѣщенія. Тогда, при сравнительномъ изученіи, творчество обоихъ художниковъ опредѣлялось бы, какъ цѣлое. Картина Фрагонара, повѣшанная между двухъ «Шарденовъ»,

*) Переведено Сергѣемъ Маковскимъ съ французскаго оригинала, написаннаго для «Старыхъ Годовъ».

умаляется и проситъ пощады. Всѣ картины Фрагонара, соединенныя вмѣстѣ, лучше сказали бы то, что могли сказать, чаруя насъ своей воздушной граціозностью, красотой кисейно-бѣлыхъ и тѣлесно-розовыхъ тоновъ, облаками пудры. Шарденъ ничего бы не проигралъ, оставаясь Шарденомъ. Выигралъ бы только Фрагонаръ, представъ передъ нами Фрагонаромъ.

Шарденъ прирожденный парижанинъ. Онъ родился въ Парижѣ 2 ноября 1699 года. Замѣчу кстати, что мы проводили 1899 годъ, не отмѣтивъ его ни выставкой, ни постановкой памятника, ни банкетомъ въ честь художника, словомъ—ничѣмъ! Хотя предупрежденіе было. Virgile Josz, умершій недавно художественный критикъ, посвятилъ въ Mercure de France славѣ Жана-Симеона Шардена пламенную статью. Онъ думалъ въ виду юбилейныхъ чествованій Веласкеза и Ванъ-Дейка, въ Мадридѣ и Антверпенѣ,—а съ тѣхъ поръ праздновалась также столѣтняя годовщина Рембрандта въ Голландіи, — онъ думалъ, что Парижъ тоже долженъ почтить память одного изъ своихъ сыновъ, вышедшаго изъ семьи ремесленниковъ, чтобы сдѣлаться маленькимъ буржуа и великимъ живописцемъ. Virgile Josz конечно былъ правъ, вспомнивъ эту годовщину, но намъ слѣдовало тогда же вспомнить и то, что Евгеній Делакруа родился въ 1799 году, и что не мѣшало бы пріобщить міръ къ столѣтнему юбилею этого рожденія. Теперь остается ждать слѣдующей годовщины, въ 1999 году, и не забывать, что въ 1980 году истекаетъ двухсотлѣтіе со дня рожденія Энгра, а въ 1996-мъ—со дня рожденія Коро... Вотъ прекрасные поводы художественныхъ манифестацій, отъ которыхъ мы отказались въ пользу нашихъ потомковъ! Но, пожалуй, лучше всего обходиться безъ годовщинъ и признать, что всякій предлогъ хорошъ, чтобы устроить выставку любого изъ нашихъ искусныхъ чародѣевъ.

Слава Шардена, которую Дидро провозгласилъ первый съ такимъ увлеченіемъ, ожила снова во Франціи сравнительно поздно. Обратимся къ «Salons» Дидро. Развѣ не отрадно, что Шарденъ былъ понятъ этимъ великимъ умомъ? Развѣ не отрадно видѣть, какъ одинъ изъ творцовъ «Энциклопедіи», вдохновенный ораторъ «Племянника Рамо», останавливается съ 1759 по 1771 годъ передъ всѣми картинами, посылаемыми Шарденомъ на выставки Лувра, и описываетъ ихъ съ благоговѣйною тщательностью, съ трогательною любовью? Правда, онъ отмѣчаетъ его недостатки въ 1761 году, послѣ восторговъ 1759 г.,—но послушайте, къ какому окончательному мнѣнію онъ приходитъ въ 1763 году:

«Вотъ настоящій живописецъ, настоящій колористъ.

«Въ Луврѣ выставлено нѣсколько небольшихъ картинъ Шардена; почти всѣ изображаютъ плоды и застольную утварь. Передъ нами—сама природа: предметы выступаютъ изъ холста, правдивость ихъ передачи обманываетъ глазъ.

«Картина, которую видишь всходя по лѣстницѣ, заслуживаетъ особеннаго вниманія. Художникъ расположилъ на столѣ—вазу стараго китайскаго фарфора, два бисквита, банку съ оливками, корзину фруктовъ, два стакана, наполовину полные виномъ, померанецъ и пирогъ.

«Для того, чтобы смотрѣть на картины другихъ художниковъ, мнѣ кажется, что я долженъ сначала сдѣлать себѣ глаза; чтобы видѣть

картины Шардена мнѣ не надо другихъ глазъ, кромѣ тѣхъ, какими надѣлила меня природа.

«Если бы я предназначалъ моего сына къ живописи, вотъ картина, которую я бы купилъ. «Скопируй мнѣ это, сказалъ бы я ему, скопируй еще и еще разъ». Но можетъ быть не труднѣе копировать самую природу...

Шарденъ: Автопортретъ. (Парижъ. Луврь). · *Chardin: portrait de l'artiste. (Musée du Louvre).*

«Вѣдь эта фарфоровая ваза—фарфоръ; вѣдь эти оливки дѣйствительно отдѣлены отъ зрителя водой, въ которой плаваютъ; вѣдь остается только взять и положить въ ротъ эти бисквиты, разрѣзать и выжать—

этотъ померанецъ, выпить—этотъ стаканъ вина, очистить отъ кожи—фрукты, раздѣлить ножомъ—пирогъ.

«Вотъ кто понимаетъ гармонію тоновъ и отсвѣтовъ! О Шарденъ! ты смѣшиваешь на палитрѣ не краски—бѣлую, красную, черную: нѣтъ, твоей кистью ты переносишь на холстъ самую сущность предметовъ, воздухъ и свѣтъ.

«Непостижимое волшебство. Густые слои краски наложены одинъ на другой и сквозятъ изнутри на поверхности. Здѣсь — словно дымка, которой дохнули на холстъ, тамъ—какъ легкія брызги пѣны. Рубенсъ, Бергемъ, Грезъ, Лоутербургъ объяснили бы вамъ это мастерство гораздо лучше меня, они дали бы почувствовать вамъ это совершенство. Попробуйте приблизиться, — все смѣшается, сдѣлается плоскимъ, исчезнетъ, отойдите на нѣсколько шаговъ—все, возсоздаваясь, оживетъ».

На выставкѣ 1765 года: «Такъ вотъ вы опять, великій чародѣй, съ вашими нѣмыми картинами! Какъ краснорѣчивы онѣ для художника! чего только не говорятъ ему о подражаніи природѣ, о знаніи красокъ, о гармоніи! Какъ вѣетъ воздухъ вокругъ этихъ предметовъ! Свѣтъ солнца не лучше ласкаетъ контрасты озаряемыхъ имъ твореній. Вотъ кто не вѣдаетъ любимыхъ красокъ и красокъ нелюбимыхъ!.. Этотъ человѣкъ—первый колористъ выставки и, можетъ быть, одинъ изъ первыхъ колористовъ среди всѣхъ художниковъ».

Въ 1767 году: это «величайшій волшебникъ, какого мы когда либо имѣли».

Наконецъ, въ 1769, онъ произноситъ дѣйствительно окончательное сужденіе:

«Шарденъ не историческій живописецъ, но онъ великъ. Онъ несравненный мастеръ столь рѣдко достигаемой живописной гармоніи, о которой говорятъ всѣ, а знаютъ очень немногіе... Не понимаешь въ чемъ его обаяніе, потому что оно во всемъ. Ищешь темныхъ и свѣтлыхъ тоновъ и, разумѣется, находишь ихъ, такъ какъ безъ нихъ обойтись нельзя, но они никогда не принуждаютъ вниманія; предметы отдѣляются другъ отъ друга незамѣтно. Возьмите самый маленькій холстъ, изображающій персикъ, виноградную лозу, грушу, орѣхъ, чашку, блюдечко, кролика, куропатку, и вы найдете — большого, глубокаго колориста... Шарденъ на рубежѣ между природой и искусствомъ... Нигдѣ въ его творчествѣ не чувствуется палитра. Это гармонія, за предѣлами которой ничего не желаешь и не ищешь; она неуловимо змѣится повсюду, вся во всей своей полнотѣ — въ каждой части холста; такъ теологи опредѣляютъ духъ—«ощутимый въ совокупномъ цѣломъ и сокровенный въ каждой отдѣльной точкѣ».

Отъ 1769 года перейдемъ къ 1864. Понадобилось столѣтіе, чтобы снова открыть Шардена, открыть его такимъ, каковъ онъ есть, со всею тонкостью и глубиной его ума, и гармоничнымъ богатствомъ художественнаго генія. Такимъ воскресили его Гонкуры, и тѣ пятьдесятъ страницъ, которыя они посвятили ему, дѣйствительно даютъ полную картину его жизни и творчества. Мнѣ хотѣлось бы привести описанія, гдѣ ихъ стиль, сочный и ясный, состязается съ тонами и аккордами картинъ Шардена,—анализы ихъ убѣдительной критики, опредѣляющіе его учи-

Рисунокъ Шардена.
(Лувръ).

Dessin de Chardin.
(Musée de Louvre).

телей и равнозначущихъ живописцевъ и устанавливающіе такъ вѣрно различія между предмстами и фигурами на его холстахъ, — разсказы, рисующіе жизнь художника со всей ея честностью и страстью. Но за недостаткомъ мѣста я приведу только слова Гонкуровъ, выражающія всѣми признанный теперь взглядъ на историческое значеніе Шардена, какъ представителя извѣстнаго общественнаго класса. Имъ принадлежитъ честь этого опредѣленія моральной роли художника и его твореній.

«Искусство Франціи признаетъ и привѣтствуетъ въ немъ художника буржуазіи. Въ самомъ дѣлѣ, кто Шарденъ? Живописецъ-буржуа, изобразитель буржуазіи. Изъ жизни мелкой буржуазіи заимствуетъ онъ свои сюжеты, въ жизни мелкой буржуазіи находитъ вдохновенія. Его творчество ограничено скромнымъ міркомъ, къ которому онъ самъ принадлежитъ и въ которомъ остаются его привычки, его мысли, его привязанности,—вся сущность его души. Онъ ничего не ищетъ за предѣлами самого себя, выше уровня своего взора; онъ довольствуется зрѣлищемъ и изображеніемъ сценъ, его окружающихъ и близкихъ ему непосредственно. Онъ пользуется даже аксессуарами, такъ сказать, изъ своей интимной сферы, изъ своего домашняго обихода; на его картинахъ видны его собственный чанъ для воды, его щенокъ, знакомыя существа и вещи его личной обстановки. Онъ изображаетъ людей, находящихся у него подъ рукой, лица, съ которыми привыкъ встрѣчаться,— не типы современной ему буржуазіи, уже честолюбивой и столь далекой отъ народа, уже начинающей въ восемнадцатомъ столѣтіи облекаться въ высокомѣріе, внѣшній блескъ, роскошь и показное богатство дворянства второй руки,—онъ изображаетъ скромныхъ и простыхъ людей рабочей и трудолюбивой буржуазіи, довольной своимъ миромъ, своимъ дѣломъ и своею неизвѣстностью. Геній художника—геній очага. Мелкая буржуазія того времени, могучая мать третьяго сословія, воспроизведенная съ такою непосредственностью человѣкомъ, жившимъ съ нею одною душою, встаетъ передъ нами на холстахъ и доскахъ Шардена — дѣйствительно живая и безсмертная».

Таковъ Шарденъ въ музеѣ Лувра и на выставкѣ въ галереѣ Georges Petit. Тонко выявлена и искусно уравновѣшена его композиція; его живая, неуловимая краска остроумно играетъ на сѣрыхъ фонахъ, и ею сквозятъ нейтральные тона, серебряная и золотистая бѣлизна цвѣтущихъ здоровьемъ лицъ и свѣжаго бѣлья на хлопотливыхъ хозяйкахъ, яркій блескъ мѣдныхъ чановъ, стеклянныхъ бутылокъ и глиняныхъ горшковъ,— и прозрачность банокъ, въ которыхъ плаваютъ оливки, и тонкая корка сдобныхъ булокъ, и румянецъ яблокъ и вишень, отраженныхъ въ серебряныхъ кубкахъ, и пушокъ персиковъ, и хрупкая поверхность чашекъ, и живой пурпуръ вина.

Атмосфера, овѣвающая фигуры, дышетъ покоемъ и безмолвіемъ: матери и дѣти, разматывающія нитки или благоговѣйно склоненныя въ часъ предобѣденной молитвы, отроки, занятые постройкой карточныхъ домиковъ, рисованіемъ, пусканіемъ кубаря, другіе—со скрипкой и нотами,— и сколько еще мальчиковъ и дѣвочекъ, штопальщицъ, судомоекъ, кухарокъ, хозяекъ, и эта «Разносчица», нагруженная провизіей, которую онъ

такъ любитъ изображать, какъ бы олицетворяя свою терпѣливую и спокойную музу...

Въ этихъ женщинахъ, занятыхъ хозяйствомъ, въ этихъ предметахъ, безконечно милыхъ, въ ласкѣ безмятежнаго свѣта, — душевный міръ

Шарденъ: Карточный домикъ.
(Императорскій Эрмитажъ).

Chardin: Le château de cartes.
(Ermitage Impérial).

Шардена. Каждымъ изъ своихъ холстовъ этотъ добрый великій человѣкъ, тонкій и совершенный живописецъ, не только выразилъ теплоту жизни, излучаемую скромными личностями и скромными вещами, но высказалъ всю свою вдумчивость и всю нѣжность сердца.

Фрагонаръ. Рисунокъ.
(Музей барона Штиглица).

Fragonard. Dessin.
(Musée Stieglitz).

Надо радоваться, что Шарденъ, ученикъ Николая Куапеля, сотрудникъ Жана-Баптиста ванъ-Лоо по реставраціи одной изъ галерей въ Фонтенбло, не посвятилъ себя модной въ то время декоративной, театральной и костюмной живописи. Онъ разумно послѣдовалъ своему инстинкту и умѣлъ найти всѣ трепеты свѣта и всѣ чары колорита въ любомъ сочетаніи nature morte. Какъ живописецъ человѣческаго лица, онъ продолжаетъ при Людовикѣ XV (но вдохновляясь не крестьянской средой, а средой мелкой буржуазіи) дѣло непосредственнаго наблюденія, начатое братьями Le Nain, художниками-натуристами эпохи Людовика XIII. Но Шарденъ кромѣ того еще большой живописецъ, и даже очень большой живописецъ того XVIII вѣка, который уже имѣетъ Ватто. Шарденъ не обладаетъ фееричностью, утонченнымъ изяществомъ мастера любовныхъ праздниковъ; за то у него—вкрадчивая нѣжность и полная гармонія. Его такъ же нельзя сравнивать съ Ватто, какъ съ Фрагонаромъ; нельзя противополагать ихъ другъ другу, надо только радоваться, что они были оба. Подобно Ватто, Шарденъ—поэтъ. Меланхолія и разсудочность въ немъ прекрасно уживаются вмѣстѣ.

Въ заключеніе, можно сказать, что Шарденъ даетъ намъ такой же урокъ искусства и жизни, какъ Рембрандтъ.

Шарденъ: Прачка.
(Императорскій Эрмитажъ).

Chardin: La blanchisseuse.
(Ermitage Impérial).

Фрагонаръ: Семейство фермера. *(Императорскій Эрмитажъ).*

Fragonard: La famille du fermier. *(Ermitage Impérial).*

Для Рембрандта не существовало безразличнаго человѣческаго лица. Всѣ лица вѣщали ему о красотѣ жизни, и во всѣхъ онъ видѣлъ внутренній огонь, волю, примиренность съ судьбою, нравственную энергію. Въ самыхъ незамѣтныхъ герояхъ его мы угадываемъ и уясняемъ себѣ тайну скрытой въ нихъ силы. Онъ учитъ насъ, что художникъ можетъ останавливаться передъ каждымъ существомъ и каждаго выявлять своимъ геніемъ.

Шарденъ понялъ эту правду. Съ несравненнымъ мастерствомъ онъ примѣнилъ ее къ окружающимъ предметамъ, пріобщивъ ихъ къ искусству и къ человѣчеству, и показалъ, что въ ихъ формахъ, въ ихъ краскахъ, въ ихъ гармоніи таится столько же красоты, какъ въ пейзажѣ и въ человѣческомъ лицѣ. Разумѣется, я говорю только о чисто-живописной сторонѣ его творчества, о красотѣ изображеннаго вещества и атмосферы, о вѣрности тоновъ; я не приравниваю прелесть natures-mortes Шардена къ сверхчеловѣчной силѣ выраженія у людей, одухотворенныхъ геніемъ Рембрандта. Но выводъ одинъ и тотъ же, въ томъ, что касается свободнаго выбора сюжетовъ. Пусть же будетъ сказано лишній разъ, что большой художникъ можетъ писать хорошія картины, пользуясь всѣмъ, что видятъ его глаза.

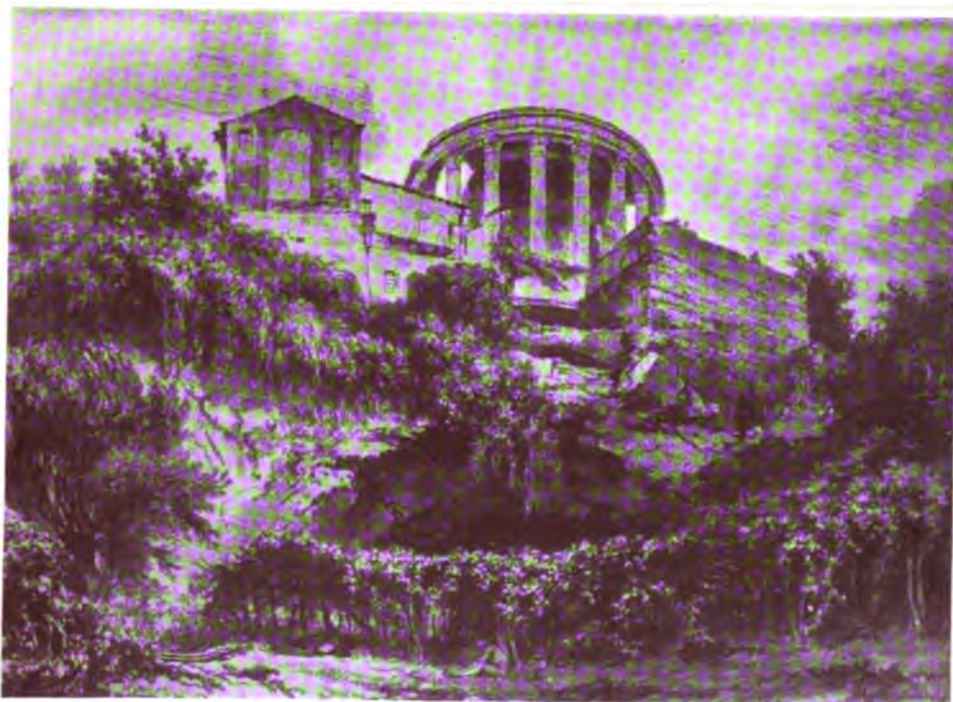
Такъ поступаетъ Шарденъ, напримѣръ, въ четырехъ панно, изображающихъ «Музыкальные инструменты». Какимъ образомъ удается ему

Фрагонаръ: рисунокъ сангвиною.
(Собраніе Е. Г. Шварца).

Fragonard: dessin à la sanguine.
(Collection de M-r Schwartz).

вызвать въ насъ волненіе этой простой группировкой предметовъ? Онъ пишетъ турецкій барабанъ, скрипку, флейту, рогъ, голубую ленту, красный коверъ, и мы восхищаемся... Онъ показываетъ намъ столъ, на который положены хлѣбъ и колбаса, и мы не можемъ оторвать глазъ отъ этихъ безразличныхъ предметовъ на бѣлой скатерти. Мертвый заяцъ рядомъ съ пороховицей, три сливы, лежащія около маленькой бѣлой кружки, дыня и кофейникъ,—еще три сливы, отраженныя въ серебряномъ стаканѣ, или двѣ рыбы, висящія на соломенной петлѣ надъ кострюлей, надъ бѣлымъ горшкомъ, расписаннымъ голубыми цвѣтами,—и этого ему достаточно, чтобы повѣдать намъ тайны и чары искусства живописи.

Но Шарденъ писалъ не однѣ natures-mortes. Онъ еще изобразитель человѣка, самостоятельный и вдумчивый. Не будучи крупнымъ портретистомъ, рядомъ съ мастерами, запечатлѣвшими, какъ вѣчныя видѣнія, образы кратковременныхъ гостей земли, онъ художникъ — скромный, спокойный и увѣренный—сценъ человѣческой жизни. Онъ доказалъ своему другу Аведу, что можетъ написать портретъ такъ же свободно, какъ и фарфоровую вазу. И доказалъ это, прежде всего, прекраснымъ портретомъ его самого. Онъ доказалъ это много разъ, перейдя отъ своихъ обычныхъ темъ къ изображенію женщинъ и дѣтей, жившихъ въ тѣхъ же комнатахъ, гдѣ онъ располагалъ, на кухонномъ или обѣденномъ столѣ, свои обычные аксессуары: рыбу, мясо, плоды, пироги, бутылки, кубки, чашки, всѣ принадлежности хозяйства, служившія ему предлогомъ для тонкихъ гармоній natures-mortes.



Фрагонаръ: рисунокъ сангвиною. (Радищевскій музей въ Саратовѣ).

Fragonard: dessin à la sanguine. (Musée Radistcheff à Saratoff).

Фрагонаръ: рисунокъ сепіей.
(Изъ собранія князя В. Н. Аргутинскаго-Долгорукова).

Fragonard: dessin à la sépia.
(Collection du prince Argoutinsky-Dolgoroukow).

Фрагонаръ—южанинъ, онъ родился въ Грассѣ въ 1732 году, переселился въ Парижъ восемнадцатилѣтнимъ юношей, былъ ученикомъ Шардена и Буше, получилъ prix de Rome въ 1759, принятъ Академіей въ 1765 за картину, заказанную для воспроизведенія Гобеленовой фабрикой и находящуюся теперь въ Луврѣ: «Великій жрецъ Корезъ жертвуетъ собой для спасенія Каллирои». Это—дебютъ, живописью большого формата, въ области театральныхъ mises en scène, и дебютъ удачный. Тема заимствована изъ оперы поэта Руа; картина сохранила красивую условность опернаго финала со своей mise en scène мраморныхъ колоннъ, ковровъ, свѣтильниковъ, ѳиміама, жрецовъ и свѣтовыхъ эффектовъ. Лежащая въ обморокѣ дѣвушка, умирающій за нее жрецъ, испуганные служители храма, объятыя скорбью женщины и дѣти, всѣ — въ позахъ первыхъ ролей и фигурантовъ въ моментъ паденія занавѣса; но и въ нихъ есть жизненность, непринужденная грація и естественность движеній, которыя спасаютъ организатора этого зрѣлища отъ упрека въ холодной и тяжелой условности. И здѣсь уже мы находимъ отличительныя достоинства художника—въ серебристой гармоніи бѣлыхъ одеждъ и блѣднаго тѣла и лицъ, овѣянныхъ холодомъ смерти.

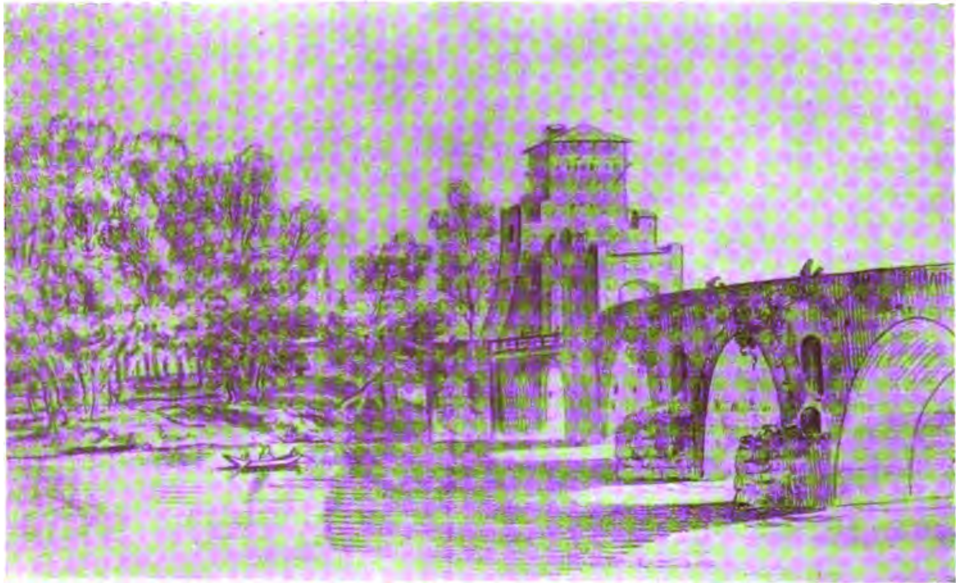
Если бы Фрагонаръ посвятилъ себя историческому жанру, онъ и въ немъ выразилъ бы, безъ всякаго сомнѣнія, свое чуткое пониманіе декоративности. Но показавъ то, что онъ въ силахъ дать въ этой области, онъ отказался отъ направлеіня, которое могло бы убить его непосредственность. Онъ не чувствовалъ себя призваннымъ къ инсценированію большихъ програмныхъ холстовъ; его опьяненіе, его страсть были

Фрагонаръ: Играющіе амуры.
(Изъ собранія П. П. Вейнера).

Fragonard: Jeu d'amours.
(Collection P. P. Weiner à St. Pétersbourg).

прямое наблюденіе, быстрое схватываніе и запечатлѣніе видимой природы; онъ не сталъ насиловать своего генія. И поступилъ мудро.

Онъ предпочелъ быть самимъ собою,—художникомъ, умѣющимъ ограничивать свои замыслы, шептать свои хотѣнія и признанія, облагораживая сладострастіе безконечно изощреннымъ вкусомъ, и наслажденіе искренностью любви. Въ творчествѣ Фрагонара нѣтъ ничего грубаго, благодаря обворожительной гибкости его искусства, блѣдной и нѣжной гармоніи тоновъ, тающей и трепетной неясности рисунка. Только— чарующій умъ и тонкая чувственность.



Фрагонаръ: рисунокъ сангиною.
(Изъ собранія Е. Г. Швартца).

Fragonard: dessin à la sanguine.
(Collection de M-r Schwartz).

И такимъ является онъ на выставкѣ, не смотря на ея пробѣлы. Онъ представленъ, какъ пейзажистъ и художникъ жанра съ натуры, и какъ декораторъ. Передъ нами—«Праздникъ въ Сенъ-Клу», большой холстъ, принадлежащій Французскому Банку, гдѣ прелестный паркъ удачно превращенъ въ театральную декорацію съ могучими деревьями и струей фонтана и дѣйствующими лицами, актерами и зрителями, написанными съ увлекательною живостью, легко-втертыми мазками. Другой маленькій холстъ «Маріонетки», вѣроятно, этюдъ къ этому «Празднику», воздушный этюдъ съ остроумными контрастами золотистыхъ лучей солнца въ листвѣ и прозрачно-голубыхъ тѣней. Онъ тоже передъ нами—какъ художникъ, умѣющій озарить сцену жизни бѣлою нѣжностью солнечнаго свѣта,—въ картинахъ «Посѣщеніе кормилицы», «Паша» съ бѣлой бородой и бѣлыми одеждами на желтыхъ подушкахъ, и «Поученіе Дѣвы Маріи». А вотъ Фрагонаръ—чувственный поэтъ женщины. Мы видимъ—«Спящую», забвенно покоящуюся на взбитой постели, въ зеленомъ полумракѣ занавѣсей; «Счастливыхъ любовниковъ», гдѣ снѣжно-бѣлое женское тѣло, съ мягкими формами и въ то же время такое

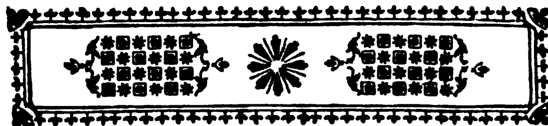
плотное, кажется таинственнымъ, какъ видѣніе; «Gimblette»—блѣдное, полное жизни тѣло женщины на бѣлой постели, въ свѣтлой воздушности занавѣсокъ вишневаго цвѣта, съ узкой голубой лентой на полотняномъ чепчикѣ. Мы видимъ его далѣе въ качествѣ портретиста. Это—«Дидро», «Сестра художника», «Человѣкъ въ сѣромъ», «Молодая женщина» съ розовыми щеками и золотящимся тѣломъ,—всѣ написанные подъ вліяніемъ Рубенса, вдохновителя живописной техники XVIII вѣка. Картина «Любовная записка» исполнена уже болѣе тонко оригинально: пестрое съ голубымъ платье, легкій букетъ цвѣтовъ, лукавое, встревоженное лицо, быстрый жестъ—здѣсь все выдаетъ Фрагонара, зоркаго наблюдателя, искуснаго въ постиженіи неуловимыхъ оттѣнковъ и основныхъ формъ.

Наконецъ, какъ художникъ-декораторъ, онъ представленъ четырьмя панно—«Пахарь», «Пастушка», «Садовникъ» и «Сборщица винограда». Эти декоративные холсты въ стилѣ Буше, гдѣ все театрально—костюмы и лица, ржаныя поля и маки, виноградники, цвѣты, овцы; но театральная граціозность въ этихъ четырехъ композиціяхъ и свободна, и легка, и эта свобода еще замѣтнѣе въ портретѣ актрисы Гимаръ, которая кажется костюмированной сестрой пастушекъ и сборщицъ винограда...

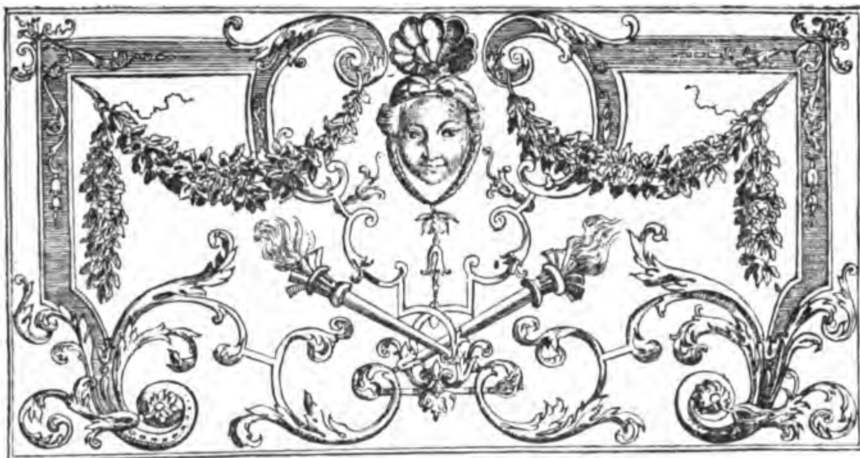
Вездѣ живо намѣчены аксессуары. Воздухъ молочно-блѣдный, краски нюансированы и трепетны, какъ могутъ быть только у Фрагонара. Все, что онъ знаетъ тонкаго, рѣдкаго, прочувствованнаго, онъ говоритъ этими гармоничными холстами, гдѣ человѣческое тѣло, согрѣтое розовыми отсвѣтами, едва оттѣненное голубизной, возникаетъ передъ нами далекимъ видѣніемъ, и таетъ въ мерцаніяхъ перламутра, въ матово-сѣрой блѣдности жемчуговъ. Всѣ признанія его любовной впечатлительности, его счастливой безкорыстной жизни и затянувшейся молодости—повѣданы въ этихъ женскихъ тѣлахъ, обласканныхъ кистью, словно влюбленною ласкою, въ этихъ милыхъ лицахъ, блѣднѣющихъ отъ страстной истомы. И все это угадывается, запоминается и заставляетъ думать не о легкомысленныхъ развлеченіяхъ художника, не о его умѣніи искушать, а объ искреннемъ сознаніи его, пылкомъ и въ то же время тихо нашептанномъ, въ страсти своей и въ правдѣ любви.

Фрагонаръ не обладаетъ спокойнымъ созерцаніемъ жизни и яснымъ добродушіемъ Шардена. Онъ гонится за наслажденіемъ, тогда какъ Шарденъ не покидаетъ своего уголка. Но его искусство, будучи признаніемъ въ слабостяхъ чувственника, вмѣстѣ съ тѣмъ — откровенная, правдивая исповѣдь.

Gustave Geffroy.



Фрагонаръ. Рисунокъ сангиной.
(Изъ собранія П. П. Вейнера).



ХРОНИКА

ПИСЬМА ИЗЪ ФРАНЦІИ.

Главный архитекторъ историческихъ зданій въ Алжирѣ Albert Ballu прибавилъ къ своимъ замѣчательнымъ открытіямъ новое, — произведя раскопки, благодаря которымъ обнаружилъ, въ окрестностяхъ Тимгада (Timgad), въ его восточныхъ предмѣстьяхъ, обширный христіанскій храмъ, постройка котораго должна быть отнесена къ IV столѣтію. Длина храма: 85 метровъ, а ширина 24 метра. Зданію этому предшествуетъ такой же ширины паперть, длиною въ 20 метровъ. Рядомъ съ нимъ усыпальница, въ которой сохранились еще саркофаги. Есть полное основаніе предполагать, что этотъ храмъ первыхъ временъ христіанства былъ каѳедральнымъ храмомъ древней Тамугидіи.

Какъ говорятъ, въ ближайшемъ будущемъ, будетъ выходить періодическое изданіе, на страницахъ котораго будутъ помѣщаемы очерки исторіи одѣянія въ Европѣ, и особенно во Франціи, начиная съ самыхъ древнихъ временъ. Это изданіе, являющееся печатнымъ органомъ «Общества Одѣяній и Костюмовъ», основаннаго въ Парижѣ по иниціативѣ художника Maurice Leloir и писателя Maurice Maindron, будетъ первымъ проявленіемъ дѣятельности очень значительной группы артистовъ, любителей и литераторовъ, которые намѣрены учредить въ Парижѣ музей старинныхъ одѣяній и уборовъ, гдѣ будутъ сосредоточены, кромѣ фигуръ, одѣтыхъ въ костюмы, всѣ мелочи и принадлежности старинныхъ одѣяній и головныхъ уборовъ. При музеѣ будетъ находиться также техническая библіотека. Художникъ Edouard Detaille избранъ президентомъ этого общества.

Во время розысковъ, произведенныхъ на чердакахъ одного стараго, городского общественнаго зданія въ городѣ Лиллѣ (Сѣверный департа-

ментъ), найдена большая картина кисти художника Louis Watteau, племянника Antoine Watteau. Картина изображаетъ бомбардировку города Лилля во время его осады въ 1742 году. Очень удачно реставрированная, эта картина помѣщена въ залахъ городского музея изящныхъ искусствъ. Она несомнѣнно является оригинальнымъ историческимъ произведеніемъ, сдѣлавшимся въ свое время извѣстнымъ, благодаря распространенной гравюрѣ Nicolas-François Masquelier, младшаго, извѣстнаго художника-гравера (1760—1809).

Однимъ изъ ближайшихъ послѣдствій отдѣленія церкви отъ государства должна была быть продажа скульптурныхъ произведеній, украшающихъ храмъ св. Петра въ Солемскомъ монастырѣ. Было бы очень печально, если бы подобное разсѣяніе этихъ драгоцѣнныхъ памятниковъ духовной скульптуры было допущено. Къ счастью, сдѣлано оффиціальное распоряженіе о признаніи этихъ скульптурныхъ украшеній историческими памятниками и о принятіи ихъ, въ качествѣ таковыхъ, подъ охрану закона 31 марта 1897 года.

В. В. Голубевъ, въ засѣданіи Общества французскихъ любителей старины, сдѣлалъ сообщеніе «о проявленіи татарскаго и монгольскаго элемента въ искусствѣ тосканскомъ и венеціанскомъ XIV и XV столѣтій». Основываясь на фрескахъ художника Altichiero и рисункахъ и украшеніяхъ на стѣнахъ капеллы «Degli Spagnoli» во Флоренціи, В. В. Голубевъ доказалъ несомнѣнность вліянія восточныхъ типовъ на произведенія итальянскихъ художниковъ тѣхъ временъ,—типовъ, занесенныхъ на территорію венеціанской республики и городовъ сѣверной части полуострова случайностями войны или въ поискахъ за приключеніями. Отчетъ и полное воспроизведеніе этого интереснаго сообщенія будутъ помѣщены на страницахъ «Обозрѣнія Общества французскихъ любителей старины».

Въ Парижѣ, въ залахъ Hôtel St. Fargeau, зданіи, присоединенномъ къ музею Carnavalet, городское управленіе города Парижа открыло историческую выставку «Народной жизни Парижа». Выставка эта состоитъ изъ книгъ и иллюстрацій и будетъ ежегодно представлять что нибудь новое для обзора. Для начала выставлена серія самыхъ старинныхъ плановъ города Парижа. Здѣсь находятся планы, составленные Sébastien Munster и планы Du Cerceau, относящіеся къ XVI столѣтію, планы Mérian отъ 1615 года, De Boisseau (единственный экземпляръ 1693 года) и т. д. Эстампы и фотографическіе виды не существующаго больше Парижа будутъ показываться одновременно съ видами его болѣе отдаленной или болѣе современной эпохи. Такимъ образомъ, здѣсь можно будетъ увидѣть Парижъ, какимъ онъ былъ въ 1870 году, до начала работъ по проложенію новыхъ улицъ и постройки зданій во времена второй Имперіи. Устроители этой, переносящей насъ на много лѣтъ назадъ, выставки, которая останется открытой до 1 октября, сдѣлали нѣсколько сообщеній изъ «Исторіи города Парижа».

Въ музеѣ Guimet устраивается новая выставка, гдѣ собраны неизвѣстные еще до сихъ поръ предметы, относящіеся до исторіи цивилизаціи въ Верхнемъ Египтѣ (раскопки Антинои 1905—06—07 годовъ).

Эльзасскій музей въ Страсбургѣ, основанный въ 1903 году, заканчиваетъ свое устройство въ старинномъ зданіи, являющемся образцомъ всѣхъ видовъ мѣстнаго архитектурнаго искусства въ XVII столѣтіи. Въ одной изъ многочисленныхъ его залъ будутъ сосредоточены всѣ тѣ предметы искусства, которые могутъ служить указаніемъ, при изученіи исторіи искусства и національныхъ нравовъ Эльзаса.

Коммисія, завѣдывающая охраненіемъ историческихъ памятниковъ во Франціи, признала достойными сохраненія въ неприкосновенности въ городѣ Аррасѣ (Сѣверный департаментъ) нѣсколько домовъ, находящихся на двухъ площадяхъ этого города, фасады которыхъ выдаются своей художественной красотой. Дома эти, такимъ образомъ, останутся въ своемъ прежнемъ видѣ, не подвергаясь возможности обновленія, чего опасались многіе любители старины.

Президентъ Республики разрѣшилъ министру народнаго просвѣщенія и изящныхъ искусствъ пріобрѣсти для національнаго Луврскаго музея коллекцію предметовъ до-историческаго періода, собранную въ Шампаньи барономъ де Бай, извѣстнымъ своими учеными трудами по русской археологіи.

Недавно скончавшійся любитель искусствъ Mr. Vasnier, владѣвшій значительнымъ состояніемъ, принесъ въ даръ городу Реймсу выдающуюся коллекцію картинъ, завѣщая, въ то же время, сумму въ 100,000 фр. для постройки музея. Среди картинъ находятся произведенія: Тройона, Руссо, Дюпре, Коро, Добиньи, Милле и др. Этому музею, очевидно, суждено быть однимъ изъ самыхъ замѣчательныхъ провинціальныхъ музеевъ Франціи.

Баронъ де Бай принесъ въ даръ музею, находящемуся въ замкѣ St.-Germain, близъ Парижа, свои археологическія коллекціи, составленныя изъ находокъ, добытыхъ при производствѣ, подъ его личнымъ руководствомъ, изслѣдованій и раскопокъ кургановъ въ Шампаньи.

Археологическій комитетъ города Senlis'a (департаментъ Уазы) поручилъ одному изъ своихъ членовъ графу Caix de Saint-Amour произвести изслѣдованія развалинъ, находящихся въ лѣсу Halette въ окрестностяхъ города Senlis. На послѣднемъ засѣданіи археологическаго конгресса въ Beauvais графъ Caix de Saint-Amour сообщилъ, что развалины эти ничто иное, какъ остатки великаго храма, воздвигнутаго галльскими или римскими племенами, около 2000 лѣтъ тому назадъ, въ честь Меркурія. Многочисленные предметы, найденные при этихъ раскопкахъ: ex voto изъ металловъ, камня и глины, лопаточки, кольца, статуетки, изображающія людей и звѣрей и т. д. были сданы въ городской музей.

Изъ Туниса сообщаютъ, что ловцы губокъ нашли на днѣ морскомъ въ окрестностяхъ Sfax'a грандіозныя развалины, среди которыхъ находятся статуи изъ мрамора и бронзы. Предполагаютъ, что это развалины языческаго храма, находившагося въ городѣ, нѣкогда расположенномъ на берегу моря, но, впослѣдствіи, снесенномъ и засыпанномъ песками. Статуи будутъ извлечены со дна морского и привезены въ Sfax. Раскопки и изслѣдованія предположено продолжить.

Засѣданіе коммисіи, которой поручено охранять въ департаментѣ Сены пейзажи и виды, представляющіе историческій интересъ, состоялось на дняхъ въ Парижѣ. На этомъ засѣданіи было рѣшено признать достойными охраненія: дубъ Франциска I въ Булонскомъ лѣсу, Іудейское дерево, посаженное святымъ Винцентомъ (St. Vincent de Paul) въ саду, окружающемъ священническій домъ въ Клиши; островъ Безумія въ Сюреннъ близъ Парижа и группу деревьевъ Королевскаго моста (Pont Royal) и одного изъ скверовъ (Vert Galant).

Поль Борегаръ (Paul Beauregard), членъ Академіи, прочелъ 30 іюня въ одной изъ залъ Musée des Arts décoratifs рефератъ объ историческомъ происхожденіи парижскихъ салоновъ (художественныхъ выставокъ) и о первомъ изъ нихъ, имѣвшемъ мѣсто около 1630 года. Общество любителей Парижской старины (du Vieux Paris), въ одномъ изъ своихъ послѣднихъ засѣданій, потребовало признанія историческими памятниками церквей: св. Магдалины (Sainte Madeleine), святого Лаврентія (Saint Laurent), святого Людовика (Saint Louis en l'Ile), святого Іакова (Saint Jacques du Haut Pas) и часовни Успенія Богородицы (Assomption), находящихся въ городѣ Парижѣ.

Pascal Forthuny.

Лѣтомъ этого года состоялась въ Парижѣ небывалая еще до сихъ поръ, внѣ аукціоновъ, продажа предметовъ искусства, какъ по ихъ качеству, такъ и по грандіознымъ размѣрамъ уплоченной за нихъ цѣны. Два антиквара: Парижскій — Wildenstein и Лондонскій — Duveen купили знаменитую коллекцію Рудольфа Кана за 25 милліоновъ франковъ и въ нѣсколько недѣль продали однѣхъ картинъ, преимущественно въ Америку, на сумму около 10 милліоновъ. Главнымъ покупателемъ явился, по обыкновенію, Пирпонтъ Морганъ, который пріобрѣлъ великолѣпнаго Гирландайо, двухъ Мемлинговъ и Веласкеза. Берлинскій музей обогатился однимъ Рембрандтомъ (Ревекка у фонтана), портретомъ Дюрера и картиной Гонзалеса Кока. Чтобы дать понятіе объ изумительномъ богатствѣ этой коллекціи, упомянемъ, что въ ней насчитывалось около 15 Рембрандтовъ, семь Ванъ-Дейковъ, четыре Гоббема и нѣсколько замѣчательныхъ фламандскихъ и итальянскихъ примитивовъ и перворазрядныхъ испанцевъ, французовъ и англичанъ. Кромѣ картинъ Рудольфъ Канъ обладалъ не менѣе выдающимся собраніемъ гобеленовъ, мебели, бронзы и фарфора. Beati possidentes!

В.

ПИСЬМА ИЗЪ БЕЛЬГІИ И ГОЛЛАНДІИ.

Кромѣ дѣйствительно выдающейся по своему художественному интересу выставки «Золотого Руна» (Toison d'or), послужившей откровеніемъ для историковъ и явившейся настоящимъ праздникомъ искусства (очень схожей съ выставкой фламандскихъ и французскихъ примитивовъ),—въ Бельгіи, за послѣднее время, былъ открытъ одинъ лишь «салонъ современнаго искусства» (Salon d'art moderne), ничѣмъ особеннымъ не отличавшійся. Объ остальныхъ же незначительныхъ и безцвѣтныхъ по содержанію или устроенныхъ съ коммерческою цѣлью выставкахъ упоминать не стоитъ. Не было равнымъ образомъ послѣ послѣдней аукціонной продажи никакихъ интересныхъ аукціоновъ. На послѣднемъ же аукціонѣ въ Антверпенѣ продана знаменитая коллекція Гибрехтса (Huybrechts), хотя вырученная отъ продажи сумма очень незначительна. Вотъ нѣкоторыя изъ цѣнъ: «Возвращеніе въ хлѣвъ» (Le retour à l'étable) Оммеганка—4000 фр., «Оселъ и овцы» (Ane et Moutons) Е. Вербукховена (E. Verboeckhoven)—5000 фр.; картина, приписываемая Брюгелю Бархатному (Brueghel de Velours), «Вода и небо» (Eau et ciel)—4500 фр.; пейзажъ Ник. Бергема (Nic. Berghem)--5500 фр.; кромѣ того, изъ произведеній старинныхъ мастеровъ, была продана очень небольшая картинка неизвѣстнаго художника XV столѣтія—4000 фр.; произведенія современныхъ художниковъ пріобрѣтались по сравнительно болѣе высокимъ цѣнамъ.

Отъ выставокъ и продажъ, которыми, какъ видите, мы похвастать не можемъ, перехожу къ нѣкоторымъ, недавно у насъ сдѣланнымъ изслѣдованіямъ въ области старинннаго искусства и отмѣчу изъ нихъ, прежде всего, на дняхъ появляющійся въ свѣтъ, трудъ Макса Роозеса (Max Rooses), имѣющій весьма близкое отношеніе къ художественнымъ сокровищамъ Россіи. Поклонникъ и знатокъ Рубенса и его школы, Роозесъ давно уже обратилъ вниманіе управленія Императорскаго Эрмитажа на то, что находящійся въ немъ портретъ Изабеллы Брантъ, первой жены Рубенса, неправильно, по настоянію профессора Боде, признанъ произведеніемъ Ванъ-Дика. Хотя Боде и теперь держится того же мнѣнія, но Роозесъ продолжаетъ настаивать на его неправильности и въ своемъ спеціальномъ изслѣдованіи по этому вопросу приводитъ въ доказательство своей правоты слѣдующія главныя положенія: Ванъ-Дикъ никогда, какъ ни увѣренъ въ противномъ Боде, не дарилъ Рубенсу портрета Изабеллы Брантъ, такъ какъ Рубенсъ не имѣлъ портретовъ своей жены другой кисти, какъ своей собственной. Этотъ портретъ выдѣляется тѣмъ скромнымъ изяществомъ позы, выраженіемъ спокойной душевной ясности и роскошью одѣянія, которыя мы въ 1623 году находимъ скорѣе у Рубенса, чѣмъ у Ванъ-Дика. Ванъ-Дикъ не имѣлъ обыкновенія изображать лицъ, съ которыхъ писалъ портреты, въ такой обстановкѣ. Рубенсъ также какъ и Ванъ-Дикъ изображалъ на женскихъ портретахъ пальцы рукъ продолговатыми и слегка заостренными. Изображеніе рукъ на извѣстномъ и неоспариваемомъ портретѣ той же Изабеллы Брантъ, находящемся во Флоренціи, носитъ на себѣ слѣды кисти свободной, широкой

и смѣлой, т. е. таланта уже зрѣлаго, какимъ, въ то время, Ванъ-Дикъ еще не былъ.

Среди многочисленныхъ недавнихъ пріобрѣтеній Брюссельскаго музея изящныхъ искусствъ, самымъ цѣннымъ, имѣющимъ несомнѣнный интересъ для любителей всѣхъ странъ, представляется «голова египтянина эпохи XIX династіи». Голова эта сдѣлана изъ раскрашеннаго известковаго камня и изображаетъ юнаго принца. Она сохранилась прекрасно и должна почитаться исключительною рѣдкостью.

Въ Амстердамѣ въ Риксъ-музеумѣ на одной изъ картинъ оказалась подпись Gio Batis Weenix. Яркіе лучи солнца, освѣтившіе часть плинтуса обнаружили блѣдно сдѣланную художникомъ въ свѣжей краскѣ надпись. Снятый съ этой надписи отпечатокъ получился очень явственный. (По каталогу № 2620). На картинѣ изображена косуля, повѣшенная за одну ногу съ распоротымъ брюхомъ. Голова мертваго животнаго покоится у плинтуса, гдѣ обнаружилась подпись. Рядомъ съ головой виднѣются сердце и печень; тутъ же лежитъ и охотничій ножъ. Нѣсколько ниже—собака и кошка отнимаютъ другъ у друга эту легкую и заманчивую добычу. Мнѣ сообщаютъ также, что на одной изъ картинъ того же музея надѣются открыть подпись Класса Мосіэрта.

Я извѣщу васъ о результатѣ этихъ попытокъ.

Jean de Bosschère.

ОТЪ РЕДАКТОРА.

Считаю не безынтереснымъ, въ дополненіе замѣтки одного изъ нашихъ парижскихъ сотрудниковъ P. Forthuny, привести еще одинъ разительный примѣръ тѣхъ едва ли желательныхъ послѣдствій, которыя влечетъ за собой отдѣленіе церкви отъ государства для старинныхъ памятниковъ искусства во Франціи. Такъ, въ Парижѣ, нынѣшнимъ лѣтомъ, одинъ изъ великолѣпныхъ монастырей на rue de Varennes, въ самомъ центрѣ города, отобранный правительствомъ у какой то конгрегаціи, и живописно расположенный среди громаднаго вѣкового сада, полнаго дивныхъ остатковъ старины, сдавался безъ всякаго разбора, подъ квартиры частныхъ лицъ. Сдавались одновременно и находящіяся при немъ церковь и капелла, по 500 фр. въ годъ каждая. Послѣдняя восхитительна. На ея высокихъ стѣнахъ, облицованныхъ зеленымъ и коричневымъ мраморомъ, еще красуются медальоны и барельефы съ священными изображеніями; цѣлъ ея алтарь съ его стертыми отъ набожныхъ преклоненій ступенями, цѣлы и чудныя роснисныя стекла въ ея готическихъ окнахъ, сквозь которыя по прежнему льется на ея каменный полъ мягкій, задумчивый, мистическій свѣтъ. Но его лучамъ не суждено уже скользить по наклоненнымъ при звукахъ священныхъ пѣснопѣній фигурамъ молящихся. Капелла нанята однимъ

изъ нашихъ извѣстныхъ художниковъ, проживающимъ постоянно въ Парижѣ, и предназначена для его роскошныхъ пріемовъ, на которые собирается зимой весь великосвѣтскій и артистическій Парижъ. Тутъ будетъ тепло, уютно и весело, какъ можетъ быть только въ Парижѣ съ его роскошью, блескомъ и безконечнымъ культомъ красоты и изящества.

Отнынѣ разноцвѣтныя стекла капеллы будутъ залиты электричествомъ, на ея стѣнахъ будутъ висѣть великолѣпныя картины и предметы искусства; роскошные ковры покроютъ ея суровый каменный полъ и мягкая, удобная мебель будетъ ласково манить посѣтителей цвѣтными переливами своихъ потертыхъ отъ времени тканей. А подъ ея высокими сводами, вмѣсто вдохновенныхъ молитвъ, вмѣсто «Dies irae» и «Credo», будутъ раздаваться упоительные звуки чарующихъ романсовъ и вальсовъ, а быть можетъ, кто знаетъ, и опьяняющій напѣвъ матшиша...

Церковь, съ ней рядомъ стоящую, предположено сдать подъ театръ двумъ заѣзжимъ русскимъ артистамъ, замышляющимъ осуществить въ Парижѣ какое то грандіозное и шаткое предпріятіе.

Въ третьей церкви въ Монмартрѣ и теперь уже даются синематографическія представленія.

Хорошо ли однако наглядно показывать свое презрѣніе къ тѣмъ дорогимъ заблужденіямъ, которыя вотъ уже двѣ тысячи лѣтъ страстно волнуютъ человѣчество и не опасно ли такъ безжалостно ихъ разрушать и навлекать на себя ненависть и злобу, которыя легко было бы избѣгнуть,—только поклонившись и низко поклонившись всему тому, что сжигаешь?

ПУТЕВЫЕ НАБРОСКИ.

Фольклоръ—музей народа, народной жизни, народныхъ традицій! Какая новая, славная мысль, какое живое дѣло! Его основалъ Максъ Эльскампъ, Антверпенскій любитель, поэтъ, и довелъ до конца послѣ долгихъ и упорныхъ трудовъ и терпѣливыхъ исканій.

Новый, и первый въ своемъ родѣ, музей открытъ 18 августа этого года. Въ немъ нѣтъ ни роскоши, ни изящества, какъ нѣтъ роскоши и изящества въ народной жизни, настоящей и прошлой, которую онъ воплощаетъ такъ образно, но онъ правдиво и вѣрно объясняетъ внутренній бытъ этой жизни и—болѣе ярко и выпукло, чѣмъ любой многотомный историческій трудъ.

Вотъ, прежде всего, домашняя обстановка обыкновеннаго фламандскаго крестьянина: его домъ, мебель, кухня, посуда, принадлежности освѣщенія и отопленія, питья и ѣды, его лакомства, въ отвѣчающихъ представленіямъ народной фантазіи причудливыхъ формахъ: пряники — птицы, животныя, люди, святые, уроды изъ чернаго хлѣба, которыхъ въ Николинъ день, въ видѣ шутки, посылаютъ другъ другу любовники.

Вотъ его семейная жизнь: обрядности рожденія и крещенія, игрушки и дѣтскія игры, обрядности и обычаи брачные и брачные подарки: бу-

кеты, сердца, стихи для домовъ, гдѣ празднуется серебряная или золотая свадьба, дудки для кошачьяго концерта у домовъ людей, вступающихъ во второй бракъ, домашнія работы, одежда, головные уборы, мужскія и женскія украшенія, игры и развлеченія взрослыхъ.

А вотъ его смерть, и обряды и обычаи съ нею связанные: гробы, вѣнки, памятники, восковыя игрушки, которыя кладутъ въ гроба умершихъ дѣтей, издѣлія изъ волосъ покойниковъ и обычаи поминальные.

Отъ личной и семейной жизни народа, музей переходитъ къ его гражданской дѣятельности и даетъ сначала представленіе объ ея общественной сторонѣ: о ремеслахъ, профессіяхъ, профессіональныхъ празднествахъ, школахъ, военной службѣ, выборахъ представителей, клубахъ, общественныхъ собраніяхъ и союзахъ; потомъ — о торговлѣ, администраціи и судѣ: о гиряхъ, вѣсахъ, клеймахъ, должностныхъ и оффиціальныхъ знакахъ, орудіяхъ преступленій; наконецъ—о религіи и о тѣсно съ нею связанныхъ колдовствѣ, магіи и хиромантіи: о молитвахъ, паломничествахъ съ ихъ принадлежностями, религіозныхъ процессіяхъ, ex-voto, предметахъ культа, гаданіяхъ, амулетахъ, талисманахъ и фетишахъ.

Заканчиваетъ музей народной наукой, литературой, театромъ, музыкой, пѣніемъ и искусствомъ, выставляя книги, инструменты, ноты, пѣсни, маріонетки, ярмарочныя представленія, картины, скульптуру, гравюру, керамику и предметы роскоши и художественнаго украшенія жилищъ.

Такимъ, приблизительно, образомъ Фольклоръ осуществляетъ свою высокую задачу, давая, несмотря на свои ограниченныя пока средства, даже туристу, незнакомому съ мѣстнымъ языкомъ и произведеніями духовнаго народнаго творчества, извѣстное представленіе о тѣхъ или другихъ свойствахъ и особенностяхъ фламандскаго народа.

Безспорно, напримѣръ, что во всѣхъ этихъ мелочахъ будничной, обыденной жизни фламандца, мы снова встрѣчаемся съ хорошо намъ извѣстнымъ типомъ веселаго участника кермессъ и попоекъ Тенирса, Боша и Брюгеля, который остался и до сихъ поръ,—на досугѣ конечно,—большимъ гулякой и отчаяннымъ любителемъ кутежей и пирушекъ. Этотъ исторически сложившійся у фламандцевъ культъ ѣды и попоекъ отразился, повидимому, и на ихъ юморѣ—веселомъ, добродушномъ, но, быть можетъ именно поэтому, грубоватомъ и грязномъ, издавна направленномъ на вопросы удовлетворенія желудка, на его функціи и потребности.

Вы увидите эту излюбленную тему народнаго остроумія и въ музеѣ— въ дѣтскихъ игрушкахъ, пряникахъ, садовыхъ украшеніяхъ, играхъ для взрослыхъ (одна изъ нихъ, въ которой могли въ XVIII вѣкѣ принимать участіе только женщины, не поддается по своей реальности описанію). Получается такимъ образомъ впечатлѣніе, что у фламандцевъ почти совершенно отсутствуетъ тотъ легкій, игривый жанръ, который имѣетъ своимъ предметомъ отношенія половъ и культъ женщины, и который такъ распространенъ у многихъ другихъ національностей.

Безспорно, кажется, также и то, что музей выставляетъ намъ фламандца человѣкомъ болѣе суевѣрнымъ, чѣмъ религіознымъ, продолжающимъ, повидимому, и до настоящаго времени крѣпко вѣрить въ примѣты, дурной глазъ, талисманы (напримѣръ,—наемные (!) ex-voto для

неимущихъ), то есть въ средства, ничего общаго съ религіей не имѣющія и какъ будто несовмѣстимыя съ несомнѣнно высокой фламандской культурой. Спрашивается, однако, не является ли эта особенность скорѣе общечеловѣческой, чѣмъ чисто фламандской, и присущей, къ тому же, не только низшимъ, но и высшимъ образованнымъ классамъ и другихъ національностей, и не объясняется ли она тѣмъ, что культура, вездѣ расшатывая сущность религіозныхъ убѣжденій и наивную форму христіанской обрядности, не можетъ еще пока совладать съ остатками обрядности языческой, болѣе давно и глубоко, хотя быть можетъ и менѣе сознательно, вкоренившейся въ человѣческія мышленія?

Еще одна послѣдняя особенность, на которую тоже съ достаточною, повидимому, наглядностью указываетъ музей—это недостатокъ художественнаго вкуса въ громадномъ большинствѣ народныхъ издѣлій,—и это кажется тѣмъ менѣе понятнымъ, что фламандецъ воспитывался и росъ съ незапамятныхъ временъ въ такой обстановкѣ, которая у него, болѣе, чѣмъ у кого либо другого, должна была развить вкусъ тонкій и изящный. Вѣдь, одни изъ его предковъ — крестоносцы видѣли великолѣпную роскошь Византіи, другіе—безумный блескъ и красоту пировъ, турнировъ и празднествъ бургундскихъ герцоговъ и фламандскихъ владѣтельныхъ графовъ, третьи — золотой вѣкъ фламандскаго генія: Ванъ-Эйка и Мемлинга, Рубенса и Ванъ-Дейка. Вѣдь и сами они, наконецъ, окружены незабвенною художественною памятью прошлаго, которое постоянно и до сихъ поръ еще воскрешаетъ передъ ними забытые идеалы прекраснаго, безсмертнаго искусства, говоря о немъ въ чудной стройности готической церкви, въ живописной развалинѣ замка, въ уцѣлѣвшихъ воротахъ стариннаго дома, въ могилѣ рыцаря и статуѣ святого, въ рѣзьбѣ церковной скамьи и въ узорахъ священныхъ одеждъ! — Чѣмъ же тогда объясняются эти воплощенія народной творческой мысли въ неуклюжія формы, въ наивное содержаніе, въ грубые тона и въ кричащія краски? Не тѣмъ ли, быть можетъ, что музей намъ показываетъ, съ другой стороны, того же фламандца такимъ занятымъ, такимъ исключительно трудолюбивымъ землепашцемъ, скотоводомъ и особенно ремесленникомъ, — такимъ вѣчнымъ и страстнымъ борцомъ за свою независимость, свободу и право, что того спокойствія и досуга, которые необходимы въ его скромномъ быту для развитія и укрѣпленія хотя бы врожденныхъ художественныхъ наклонностей, у него всегда было мало или не было вовсе? Но все это простыя догадки, основанныя на мимолетномъ, а можетъ быть и ошибочномъ впечатлѣніи туриста.

Вѣрно только одно. Музей спасъ отъ забвенія память о народѣ, спасъ все то, что отражаетъ въ себѣ смыслъ его жизни, что онъ любитъ и чѣмъ дорожитъ: его стремленія, обычаи, вѣру, его легенды и преданія—этотъ живой и неизсякаемый источникъ вдохновеннаго творчества. Вѣрно также и то, что музей близокъ народу, ближе чѣмъ сокровища ему чуждаго, хотя и болѣе совершеннаго, искусства, что онъ безспорно станетъ любимымъ его дѣтищемъ, что, по безсмертному выраженію поэта, «къ нему не зарастетъ народная тропа».

В. Верещагинъ.

АУКЦІОНЫ И ПРОДАЖИ.

Аукціоны Зедельмейера, Мюльбахера и Шаппе, о которыхъ мы уже подробно говорили, закончили сезонъ. Послѣ нихъ и заграницей были лишь распродажи случайныя, хотя среди послѣднихъ есть такія, которыя произвели бы справедливую сенсацію у насъ.

Такъ, на безымянныхъ аукціонахъ въ Hôtel Drouot, проданы, между прочимъ, безымянная же картина французской школы, конца XVIII вѣка, «Réunion Galante» (50.000 фр.); Гюбера Робера «Каскады въ Тиволи» и «Италіанскій пейзажъ» (23.650) и два другихъ за 3.650 фр.; Фрагонара—«Счастливая мать» (29.000); Натуара—два dessus de porte: «Изобиліе» и «Вѣрность» (2.650); Л. Кранаха — портретъ Лютера (7.500); Брейгеля (Бархатнаго) и ванъ-Балена — сюита пяти картинъ, изображающихъ пять чувствъ (40.000); Делакруа—«Клеопатра и крестьянинъ» (15.600); Миревельта—женскій портретъ (4.000); Я. Рейсдаля—«Потокъ» (18.000); С. Рейсдаля—«Крестьянская комната» (1.800); Тенирса—«Въ кабачкѣ» (7.000); в.-Гонтгорста—«Прерванная игра» (1.920); Дрокслоота—«Зима» (1.850); марина в.-Гойена (2.000), — и много другихъ интересныхъ картинъ.

По поводу пейзажей в.-Гойена мнѣ хочется упомянуть, что въ настоящее время особенно распространены фальсификаціи его произведеній. Своеобразныя «фабрики» нашли способъ удивительно похоже поддѣлывать какъ его серебристый тонъ первой манеры, такъ и коричневатый, позднѣйшій, который имъ особенно удается. Серьезные знатоки уже ловились на удочку. Къ свѣдѣнію собирателей!

Въ галереѣ Жоржъ Пти состоялся аукціонъ коллекціи г. Тиріона и, несмотря на лѣтнее время, нашлось достаточно покупателей, чтобы окупить четырьмя стами тысячъ это собраніе. Въ немъ наибольшаго интереса заслуживали: Г. Доу—портретъ старухи (6.150 фр.); в.-д. Неера—«Голландская деревня» (6.000); Рубенса—«Св. Семейство съ Іоанномъ Крестителемъ и Елисаветой» (59.000) и «Мадонна съ Младенцемъ» (38.500); Я. Рейсдаля—«Мостъ въ лѣсу» (27.000) и «Потокъ» (21.200); С. Рейсдаля—«Берегъ рѣки» (9.500); Токке—женскій портретъ (28.500); Ф. Вувермана—«Черезъ бродъ» (25.000); Вейнантса—«На опушкѣ лѣса» (3.000); Французской школы XVIII в.—«Молодая пѣвица» (12.100); де-Труа—«Вертумна и Помона» (2.050); Шаплена—«Дѣвушка съ медальономъ» (9.300).

Не поражаетъ ли Васъ обиліе великихъ именъ, рѣдкихъ мастеровъ? Откуда столько? Конечно, заграницей много хорошихъ собраній, и еще неизмѣримо больше коллекціонеровъ, которые нѣсколько лѣтъ собираютъ, а затѣмъ продаютъ свои вещи и такимъ образомъ хорошія картины проходятъ чрезъ массу рукъ и отъ времени до времени выплываютъ вновь на аукціонахъ, пока не попадутъ въ тихую пристань прочнаго собранія или музея. Но не малый процентъ поставщиковъ аукціоновъ составляютъ торговцы (какъ, впрочемъ, и у насъ) и здѣсь часто отпадаетъ даже самый элементъ bona fide. Интересна, напр., обычная политика англійскихъ антикваровъ. Купивъ картину, болѣе или менѣе отвѣчающую признакамъ того либо иного мастера, торговецъ ее

пускаетъ на аукціонъ, гдѣ самъ же ее пріобрѣтаетъ за очень высокую, набитую его агентами, цѣну. Но публика не догадывается, что эти деньги онъ заплатилъ самъ себѣ, а картина вызываетъ разговоры, получаетъ извѣстность: «такой осторожный знатокъ, антикваръ, не станетъ, вѣдь, рисковать такой суммой за сомнительную картину. Къ тому же, ее торговали и другіе»... И вотъ, когда Вы приходите къ этому знатоку своего дѣла, онъ не уклоняется отъ истины, когда говоритъ Вамъ, что самъ далъ за картину громадныя деньги и ограничивается небольшимъ заработкомъ. Вы провѣряете его разсказъ, справляетесь у пріятелей объ этой вещи, всѣ сомнѣнія у Васъ пропадаютъ. Вы покупаете—и попадаетесь.

На рынкѣ появлялись двѣ чудныя миніатюры Фюгера «Марія-Луиза» (въ Лондонѣ) и Холля (Hall) «Портретъ женщины въ голубомъ» (въ Парижѣ) и нашли покупателей за 8.925 и 8.100 франковъ.

Небезынтересно также отмѣтить, что одинъ флорентійскій коллекціонеръ пріобрѣлъ съ аукціона за 52.000 фр. манускриптъ Бетховена,—соната для скрипки на 4 страницахъ. Цѣна эта объясняется подписью великаго композитора, которой не имѣется ни на одномъ изъ прочихъ извѣстныхъ его сочиненій. Иронія судьбы: въ свое время Бетховенъ продалъ одному издателю симфонію, пять сонатъ и септетъ за 1.500 франковъ, со всѣми правами изданія и исполненія... Оставаясь въ области музыки укажу еще, что скрипка Страдиваріуса, 1703 г., прошла въ Лондонѣ сравнительно дешево—за 14.750 франковъ.

На аукціонѣ Шаппе былъ особый отдѣлъ, довольно рѣдкій—рамы. Нѣкоторыя изъ нихъ прошли за 3.050, 1.900, 1.500 и 1.350 фр. А у насъ сплошь и рядомъ старинныя рамы выбрасываютъ, замѣняя ихъ новыми, лубочными, или портятъ ихъ окончательно перезолотою, такъ какъ у насъ—къ слову сказать—золотить подъ старое рѣдко кто умѣетъ.

Въ іюнѣ въ Парижѣ состоялся аукціонъ коллекціи г. Леона; въ ней было необычайное количество гобеленовъ, большею частью фламандскихъ. Изъ нихъ высшихъ цѣнъ, 15.000 и 12.100 фр., достигли два, изображающіе группу женщинъ съ цвѣтами подъ деревомъ и Леду,—оба эпохи Людовика XIV. Остальные были проданы за нѣсколько тысячъ франковъ каждый.

Тогда же распродали интересное собраніе г. Барро, состоявшее главнымъ образомъ изъ фарфора. Китайскій, котораго было большинство, не подходилъ по качеству къ тѣмъ выдающимся образцамъ, которые мы въ свое время отмѣчали на Лондонскомъ рынкѣ, и высшія цѣны были 7.100 и 9.000 фр. за двѣ пары вазъ эпохи Кангъ-Хи. Среди Саксовъ были вещи хорошія, но рядовыя: 2 птицы на сучкѣ (2.450 фр.), 2 птицы на бронзовой подставкѣ (1.960), три статуетки дѣтей (4.600, 4.300 и 4.300), пара дѣтей музыкантовъ (1.090), мужчина и женщина въ восточныхъ костюмахъ (1.150 и 1.450), фавнъ и вакханка (3.300), пастухъ и пастушка (4.000), и др.; затѣмъ отмѣтимъ фигурки Буенъ-Ретиро «Діана и Эндиміонъ» (2.050), Нидерваллеръ «Истина» (680) и Луисбургъ «Меркурій» (850).

Особо шелъ аукціонъ библіотеки г. Барро, составленной изъ рѣдкихъ экземпляровъ изданій XVIII и XIX вѣковъ; остановимся на

слѣдующихъ: «Anacréon, Sapho, Bion et Mochus», par M. M.-C. (Moutonnet de Clairfond) 1773 г., фронтисписы и виньетки Эйзена, грав. Массаръ и Дюкло (2.050 фр.); Декамеронъ 1757 г., въ 5 т., in 8⁰, фронтисписы и виньетки Гравело, Буше, Кошена и Эйзена (950); Dorat: Les Baisers, précédés du Mois de Mai, poême, изд. Lambert et Delalain 1770 г., съ иллюстраціей Эйзена, на голландской бумагѣ (1.550); Dorat: Fables nouvelles, изд. Delalain 1773 г., одинъ томъ, заставки и концовки Марилье (3.700); Choix de chansons mises en musique par M. de La Borde, эстампы Моро, съ посвященіемъ Маріи-Антуанетѣ, изд. de Lormel, 1773 г. (3.120); La Fontaine: Fables choisies, съ офортами Фессара, 1765—1775, 6 томовъ in 8⁰ (3.500); La Fontaine: Fables, изд. Desaint et Saillant, 1755—1759, 4 тома, съ иллюстраціей Удри, на голландской бумагѣ (1.720); La Fontaine: Contes et nouvelles, 1762 г., 2 тома, съ иллюстраціей Эйзена, изданіе т. н. «Fermiers Généraux» (740); Montesquieu: Le Temple de Gnide, съ гравюрами Лемира по рисункамъ Эйзена (1.010); Oeuvres de Molière, Paris, 1734, 6 vol. port. par Coypel, fig. de Boucher, grav. par Laurent Cars (855); Boucher, Recueil des figures dessinées par Boucher et gravées par Laurent Cars, офорты (1.400); Suite de 33 figures de Moreau, 1773 г. съ портретомъ Мольера, грав. Cathelin (7.000); Suite de 30 figures gravées d'après Moreau и портретъ Мольера, грав. Saint-Aubin (710); сюита виньетокъ: figures de Moreau et Le Barbier pour l'édition des oeuvres de Rousseau. Londres (Genève), 1774—1783 (3.050). Всѣ эти книги и сюиты въ старыхъ марокенахъ, послѣднія четыре въ переплетахъ раб. Chambolle-Duru.

Къ сожалѣнію, свѣдѣнія о книгахъ интересуютъ немногихъ. У насъ такъ мало библіофиловъ!

П. В.

ОКОЛО АУКЦІОНОВЪ.

Бесѣда вторая.

Сезонъ аукціонныхъ продажъ эстамповъ въ «Hôtel Drouot» закрылся три мѣсяца тому назадъ. Первый аукціонъ будущаго сезона не состоится ранѣе ноября; мы имѣемъ такимъ образомъ полную возможность сдѣлать подробный обзоръ всѣхъ прошлогоднихъ аукціоновъ. Приходится сознаться, что они прошли довольно вяло и настоящее оживленіе наступило лишь подъ самый конецъ. Изъ серьезныхъ собраній можно упомянуть лишь о двухъ, а именно: о коллекціяхъ Victor Bouvrain и A. Ragault. Распродажа коллекціи Буврена, одного изъ извѣстныхъ парижскихъ архитекторовъ, состоялась въ два пріема: въ ноябрѣ 1906 года и въ февралѣ 1907 года. Бувренъ, съ грустью, вслѣдствіе своего болѣзненнаго состоянія, разстававшійся со своей коллекціей, олицетворялъ собою типъ истаго коллекціонера прежнихъ временъ и составлялъ свое собраніе съ любовью и знаніемъ, безъ какихъ либо спекулятивныхъ цѣлей, съ терпѣливою послѣдовательностью страстнаго собирателя—знатока, не слѣдующаго мимолетнымъ увлеченіямъ моды.

Этимъ послѣднимъ обстоятельствомъ объясняется, между прочимъ, присутствіе среди его коллекціи, въ противоположность другимъ, болѣе современнымъ собраніямъ, многихъ эстамповъ, къ которымъ прочіе коллекціонеры относятся съ пренебреженіемъ. Не лишнимъ будетъ при этомъ замѣтить, что, благодаря такому стремленію собрать все, что можетъ представить хотя малѣйшій артистическій интересъ, любители, вродѣ Буврена, сохраняютъ для потомства экземпляры, которые впослѣдствіи, когда и на нихъ придетъ мода, знатоки будутъ пріобрѣтать на вѣсъ золота. Скажемъ также, что Бувренъ, какъ обладавшій утонченнымъ артистическимъ вкусомъ, коллекціонировалъ только выдающіеся по красотѣ и сохранности экземпляры.

Среди многочисленныхъ старинныхъ портретовъ, проданныхъ на этомъ аукціонѣ, укажемъ на слѣдующіе и приведемъ полученныя за нихъ цѣны: P. M. Alix—портретъ Наполеона Бонапарта съ Appiani, въ краскахъ, до подписи—510 фр.; Beauvarlet—M-me Dubarry, до подписи—600 фр.; P. Imbert Drevet—извѣстный во весь ростъ портретъ Bossuet съ исправленными ошибками въ текстѣ, но до точекъ послѣ слова «pinxit», указывающихъ количество вышедшихъ сотенъ (считаютъ, что имѣется до 7 точекъ, слѣдовательно издано 700 экземпляровъ), проданъ за 700 фр.; Levachez—портретъ Бонапарта, украшенный изображеніемъ парада въ Quintidi, раб. Duplessi-Bertaux, отпечатанный въ краскахъ — 600 фр. (этотъ экземпляръ былъ пріобрѣтенъ лѣтъ 25 тому назадъ за 20 или 25 фр., что и было тогда его настоящею стоимостью); Nanteuil, въ слабомъ отпечаткѣ, портретъ Pomponne de Bellièvre — 400 фр.; другія доски работы Beauvarlet, Pierre Drevet, Levachez, Masson (портретъ Guillaume de Brisacier — отпечатокъ съ двумя ошибками въ подписи—900 фр.), J. G. Muller, R. Nanteuil, G. F. Schmidt продавались отъ 100 до 300 фр. На этомъ первомъ аукціонѣ коллекціи Буврена продавались также произведенія Charles Méryon, извѣстнаго французскаго гравера, которыя вмѣстѣ съ офортами американца Whistler покупаются въ настоящее время любителями по самымъ высокимъ цѣнамъ. Къ сожалѣнію, экземпляры эти оказались сомнительнаго качества и потому наиболѣе высокой цѣны 1000 фр. достигъ лишь одинъ — l'Abside de Notre Dame de Paris. Что же касается второй аукціонной продажи коллекціи Буврена, во время которой продавалось между прочимъ великолѣпное собраніе видовъ Парижа, то и здѣсь нѣкоторые экземпляры были совершенно выдающіеся, какъ напримѣръ: Monument du Costume (изданіе безъ 1-ой серіи Freudeberg'а и съ недостающимъ листкомъ 3-ей серіи) былъ купленъ за 8900 фр.; два эстампа работы Moreau младшаго Le Banquet и Le Bal, до подписи, достигли цѣны 1,200 фр.

Коллекція Ragault, чиновника министерства финансовъ, состояла въ общемъ изъ новѣйшихъ эстамповъ и являлась въ сущности живописной исторіей оригинальныхъ эстамповъ XIX столѣтія. Эта коллекція составлена была слишкомъ поспѣшно, въ теченіе всего трехъ лѣтъ. Такимъ образомъ, наряду съ очень драгоцѣнными экземплярами, которые на вѣсъ золота оспаривали другъ у друга знатоки, встрѣчаются и такіе, пріобрѣтеніе которыхъ можетъ объясниться только поспѣшностью составленія коллекціи. Какъ бы то ни было, но достигнутые Раго за такое

короткое время благопріятные результаты, а также и громадное количество собранныхъ листовъ (отъ 5 до 6 тысячъ) указываютъ, что, несмотря на общій, какъ у покупателей такъ и у продавцовъ, пессимистическій взглядъ на возможность составить въ настоящее время порядочное собраніе—все же и теперь можно найти па рынкѣ не мало хорошихъ вещей. На этомъ аукціонѣ, продолжавшемся въ теченіе трехъ дней (16—18 апрѣля), установились слѣдующія цѣны (наивысшія): Louis Boilly — Jeu de billard и Jeu d'Ecarté — двѣ парныя раскрашенныя литографіи—100 фр.; Felix Bracquemond, произведенія котораго, выставленныя въ салонѣ Champ-de-Mars пользуются вполнѣ заслуженнымъ успѣхомъ, вѣнчающимъ путь хотя уже и стараго,—проявившагося впервые еще въ 1850 г.,—но все еще неувядаемаго таланта: сцена во вкусѣ Rabelais-Ils s'en allaient dodelinant de la tête—105 фр.; Eugène Carrière портретъ Verlaine — 200 фр.; его же, портретъ Edmond de Goncourt — 102 фр.; талантливый пейзажистъ Corot былъ представленъ въ десяткѣ офортовъ, изъ которыхъ отмѣтимъ: Le bateau sous les saules—101 фр., Les environs de Rome—(вторые отпечатки) 112 фр. и Paysage d'Italie — 155 фр.; Daubigny—Les bords du Furon, офортъ крайне рѣдкій, пріобрѣтенный M-r et M-me Aterthon Curtis, супружеской четой любителей, пріобрѣтающей (что достойно упоминанія) эстампы лишь въ томъ случаѣ, если они приходятся по вкусу какъ мужу, такъ и женѣ,—400 фр; еще Daubigny —Parc à moutons—300 фр. и Incendie de la Ferme—300 фр.; работы геніальнаго Daumier, наиболѣе извѣстнаго изъ владѣвшихъ карандашомъ памфлетистовъ: Souvenir de S-te Pélagie—70 фр.; Le Ventre législatif —186 фр.; Ne vous y frottez pas — 155 фр.; La Rue Transnonain—285 фр.; Page d'histoire—крайне рѣдкій экземпляръ съ собственноручною подписью Victor Hugo и Daumier — 191 фр.; Eugène Delacroix, двѣ извѣстныя парныя литографіи: Lion de l'Atlas и Tigre royal, простые экземпляры—560 фр.; Alexandre Dumas assis sur un canapé, Ach. Dévéria —201 фр.; Fantin Latour: L'Anniversaire (de H. Berlioz) съ большими полями—150 фр.; L'enfance du Christ—250 фр. (2-ые отпечатки); Poêmes d'amour (3-и отпечатки) — 190 фр.; (отмѣтимъ на одномъ изъ предыдущихъ аукціоновъ l'Hommage à Delacroix, литографія Fantin Latour—500 фр.).

Альбомъ работы жизнерадостнаго Gavarni съ 12-ю его юношескими гравированными произведеніями Grotesque Disguises, безъ подписей — 510 фр.; Seymour Haden—англійскій хирургъ, старѣйшій изъ граверовъ, выдающійся своею талантливостью, несмотря на свои 90 лѣтъ, былъ представленъ слѣдующими произведеніями: On the Fest—280 фр.; Kensington Gardens—220 фр.; Eugène Isabey: Les trois barques devant une cabane de pêcheurs—301 фр.; Vue de Caen (1-ые отпечатки) — 260 фр.; J. B. Jongkind: Le canal—130 фр.; Les maisons au bord du canal (2-ые отпечатки)—102 фр.; Jetée de bois dans le port de Honfleur (1-ые отпечатки)—110 фр.; Edouard Manet (предвѣстникъ современнаго движенія въ искусствѣ) офортъ Guitariste—100 фр.; его же раскрашенная литографія: Polichinelle—82 фр.; De Méryon. Среди сорока его произведеній, въ неважныхъ оттискахъ, отмѣтимъ все же: La rue des Mauvais Garçons—900 фр.; La Tour de l'Horloge (5-ые отпечатки)—720 фр.; Le pont

au Change, отпечатокъ съ изображеніемъ воздушнаго шара Speranza — 1000 фр. Замѣтимъ мимоходомъ, для документальной регистраціи, что Méryon нѣсколько разъ передѣлывалъ этотъ эстампъ: встрѣчается Le pont au Change безъ изображенія воздушнаго шара, затѣмъ съ изображеніемъ шара Speranza; на другихъ экземплярахъ, взамѣнъ стертаго изображенія воздушнаго шара, художникъ сначала намѣревался изобразить на небѣ, въ воспоминаніе своихъ путешествій въ Новую Зеландію, какія то фигуры, но замѣнилъ ихъ первоначально стаей вороновъ, затѣмъ изображеніями небольшихъ воздушныхъ шаровъ, слѣдовавшихъ за шаромъ «Vasco de Gamo». Доска была уничтожена Méryon въ 1861-омъ году. Работы Raffet: La retraite du bataillon sacré à Waterloo — 290 фр. и l'Affiche de Napoléon en Egypte—107 фр.; Aug. Rodin, Henri Becque (1-ые отпечатки) очень рѣдкій экземпляръ—500 фр.; Félicien Rops, Enterrement au pays Wallon, литографія—321 фр.; Théodore Rousseau, le Plateau de Bellecroix (Forêt de Fontainebleau)—161 фр.; Octave Tassaert, Léda (невѣрно обозначенъ въ каталогѣ подъ именемъ Данаи) литографирована самимъ художникомъ по собственному рисунку, принадлежащему T. Alfred Beurdeley, извѣстному любителю и владѣльцу самой полной коллекціи современныхъ эстамповъ—200 фр.; Mac Neill Whistler: Salute Dawn — 980 фр.; Danseuse entrouvrant son peignoir, литографія въ синеватыхъ тонахъ—590 фр.; другая литографія Scène d'intérieur—1100 фр.; André Zorn, шведскій художникъ, занимающій выдающееся мѣсто среди художниковъ-граверовъ: Автопортретъ (1-ые отпечатки) — 500 фр.; Faure (1-ые отпечатки)—500 фр.; Ernest Renan (послѣдніе отпечатки)—300 фр.; Le Toast—610 фр.; Mrs Skip—540 фр.; и т. д.

Всѣ эти цѣны указываютъ на то, что и новѣйшіе эстампы собираются и высоко цѣнятся любителями; такъ напр. портретъ «Mrs Skip» Zorn'а гравированъ всего 3 года тому назадъ.

Изъ числа прочихъ аукціоновъ, состоявшихся въ теченіе сезона (ноябрь 1906—іюнь 1907 г.), мы отмѣтимъ лишь цѣны, имѣющія особое значеніе. Аукціонъ эстамповъ французской и англійской школы XVIII-го столѣтія (23-го марта) побилъ рекордъ вдвойнѣ, какъ въ смыслѣ отдѣльныхъ цѣнъ, такъ и по общей сложности вырученныхъ суммъ (110,000 фр.). Большинство эстамповъ было продано, благодаря модному увлеченію, по самымъ высокимъ цѣнамъ, изъ которыхъ мы приводимъ слѣдующія: Les Heures du jour—серія, состоящая изъ четырехъ эстамповъ работы De Ghendt, съ Baudouin, въ оттискахъ до подписей и до драпировки обнаженныхъ частей тѣла,—оттискахъ, предназначенныхъ лишь для немногихъ избранниковъ, была продана за 1150 фр.; La Gouvernante—Lépicié, съ Chardin, до подписи—1260 фр.; M-me Dugazon—Coutellier, отпечатанный красками—1400 фр.; La Fayette, Debucourt, отпечатанный красками, во весь ростъ—2020 фр.; Juvenile retirement (портреты дѣтей лорда Дугласъ), W. Ward, съ J. Hoppner, отпечатанный красками—6950 фр.; La Reine Marie Antoinette—Janinet въ краскахъ—1500 фр.; M-lle Duthé того же гравера, съ Lemoine—2000 фр.; затѣмъ опять того же гравера съ Lavreince, шведскаго художника, сдѣлавшагося французомъ, L'aveu difficile и La Comparaison, крайне рѣдкіе экземпляры, до всякихъ подписей и отпечатанные красками — 17400 фр.; это

высшая цѣна, которой достигали когда либо во Францiи эстампы на аукцiонныхъ продажахъ. 14 ноября проданъ L'absіde de Notre Dame de Paris, Méryon въ великолѣпныхъ оттискахъ за 5300 фр., тогда какъ въ 1866 году антикварiи Rochoux, Vignères и Cadart при продажѣ такихъ же экземпляровъ едва ли выручали 2 или 3 фр.!!! На томъ же аукцiонѣ: Samson et le lion, гравюра на деревѣ Дюрера, продана за 140 фр.; Les moines bûcherons Alph. Legros — 155 фр.; Les Baigneuses того же гравера — 176 фр.; La dame à la cigarette, Zorn — 572 фр. На аукцiонѣ Laurent Dumont слѣдуетъ отмѣтить цѣну въ 47 фр., уплоченную за портретъ князя Куракина, работы русскаго гравера Уткина. Этотъ портретъ прiобрѣтенъ С. С. Шайкевичемъ, русскимъ любителемъ, постоянно живущимъ въ Парижѣ и обладающимъ выдающейся коллекцiей гравюръ всѣхъ странъ и народовъ съ XV по конецъ XVIII столѣтiя.

1-го февраля былъ проданъ съ аукцiона Le Bal — Abraham Bosse, до подписи за 200 фр.; La Tricoteuse Millet, второй извѣстный отпечатокъ за 500 фр.; того же художника Le paysan rentrant du fumier въ первомъ оттискѣ — 700 фр.; и его же Les Glaneuses въ такомъ же оттискѣ—720 фр.

Аукцiонъ 8-го мая замѣчателенъ слѣдующими цѣнами: Durer: Portrait d'Erasme, реставрированный оттискъ — 300 фр.; Portrait de Melanchton — 320 фр.; La Passion сюита, состоящая изъ 16 гравюръ — 1380 фр.; на томъ же аукцiонѣ за 400 фр., былъ проданъ экземпляръ Dom Guéranger — Ferdinand Gaillard; за 660 фр. l'Homme à l'oeillet того же гравера; за 750 фр. Bossuet во весь ростъ, раб. Drevet, до точекъ. Нѣкоторыя другiя аукцiонныя цѣны на менѣе значительныхъ аукцiонахъ, слѣдовавшихъ незамѣтно одинъ за другимъ, тоже достойны вниманiя. Отмѣтимъ ихъ передъ заключенiемъ настоящей замѣтки. Аукцiонъ 15-го мая: альбомъ изъ 25 листовъ Galerie des Modes et des Costumes français—5200 фр.; Lady Bampfylde—Fh. Watson, съ Reynolds—3800 фр.; L'aveu difficile et La Comparaison Janinet съ Lavreince среднiй оттискъ — 3900 фр.; La Laitière Levasseur съ Greuze — 630 фр.; Le jeu de Colin-maillard, Cochin, съ Lancret — 500 фр.; Bossuet раб. P. Drevet въ неважномъ оттискѣ — 460 фр.; альбомъ изъ шести офортовъ Jongkind—700 фр.; офортъ Рycco Souvenir du Berri—102 фр.; аукцiонъ F. A. L. (11—12 мая 1907 г.) изъ современныхъ офортовъ даетъ намъ тоже нѣсколько интересныхъ цѣнъ: Bracquemond (F), Le Coq Gaulois, criant Vive le Tsar, въ пробномъ оттискѣ — 150 фр. Corot—Souvenir de Toscane, въ такомъ же оттискѣ — 295 фр., Souvenir des Fortifications de Douai — 245 фр.; Le Dôme Florentin — 380 фр.; Degas (Edgard), Au Musée des Antiques — 252 фр.; Gaillard (C. F.), L'Homme à l'oeillet, до подписи — 480 фр.; Rojon (P), Susanna Rose 380 фр.; Thaulow (F), Hiver en Norvège—145 фр.

Отмѣтимъ, наконецъ, въ заключенiе, на аукцiонѣ 27-го мая слѣдующiя цѣны: Bracquemond: Les Taupes, въ первомъ оттискѣ — 150 фр., Le Vieux Coq изданiе до стиховъ—220 фр.; Buhot (F) La Taverne du Bagne—210 фр.; Forain (J. L.), Le Bain двѣ литографiи 271 фр. и 226 фр.; Millet (J. F.), La Cardeuse выдающееся произведенiе—360 фр.; Thaulow (F), Le Pont d'Amiens (снѣговой эффектъ) 250 фр.; Zorn (A):

Betty Nansen—251 фр. и A. Rodin пробный оттискъ—221 фр. Изъ всего вышесказаннаго слѣдуетъ, что на всѣхъ, сколько нибудь выдающихся, аукціонахъ, слѣдовавшихъ одинъ за другимъ, въ теченіе послѣдняго сезона, за исключеніемъ очень небольшого количества дѣйствительно цѣнныхъ по рѣдкости и сохранности гравюръ XVIII столѣтія, продавались большею частью современныя произведенія. Знатоки и любители были грустно поражены отсутствіемъ на этихъ аукціонахъ чудныхъ произведеній Durer, Rembrandt, Van Dyk, Schöengauer и Lorrain. Тѣ же изъ этихъ произведеній, которыя появились на продажахъ, были не достойны вниманія. Насколько будущій сезонъ вознаградитъ насъ въ этомъ отношеніи—неизвѣстно. Любители, коллекціонеры и антиквары ждутъ такого случая съ нетерпѣніемъ.

Loys Delteil.

С.-Петербургскій градоначальникъ, генералъ Драчевскій, справедливо озабоченный невѣроятнымъ за послѣднее время развитіемъ торговли порнографическими изображеніями, издалъ особыя правила, которыми запрещается выставленіе на окнахъ и видныхъ мѣстахъ внутри магазиновъ нагихъ изображеній. Мѣры, ведущія къ обузданію порнографіи, заслуживаютъ горячаго привѣтствія, но тѣмъ обиднѣе, если новыя правила бьютъ дальше цѣли, бьютъ по чистому искусству. Не останавливаясь на неопредѣленномъ терминѣ «нагой», которымъ не опредѣляется ближе разница между «Нана» Сухоровскаго и Распятіемъ Рембрандта, нельзя не обижаться за невозможность отнынѣ выставлять снимки съ Тиціановскихъ Венеръ, картинъ Рубенса, античныхъ статуй и, пожалуй, даже Мадоннъ, окруженныхъ «нагими» ангелами, св. Севастіаномъ и т. п. Такъ, у одного антиквара на Италіанской улицѣ выставленная фигура Кановы «Амуръ и Психея» одѣта, изъ страха отвѣтственности, въ русскіе сарафаны... Неужели порнографія должна у насъ убить искусство? неужели, прекращая зло, администрація не подумала объ огражденіи чистаго художества?

Казалось бы есть отличный (отличный лишь въ видѣ компромиса) исходъ: изъ этого новаго правила должны быть безусловно исключены воспроизведенія съ предметовъ искусства, находящихся въ публичныхъ собраніяхъ и музеяхъ. Этимъ, по крайней мѣрѣ отчасти, оградятся интересы искусства.

Яркой иллюстраціей невозможныхъ послѣдствій такого административнаго распоряженія служитъ еще и слѣдующій фактъ: по требованію полиціи, съ выставки ученическихъ работъ школы Общества Поощренія Художествъ убраны всѣ этюды голаго тѣла! Неужели и такому положенію суждено длиться, и администрація не можетъ, по совѣщаніи съ Императорскими Академіей Художествъ и Обществомъ Поощренія Художествъ, составить болѣе разумныя правила, устанавливающія различіе между искусствомъ и порнографіей?

П. В.

ОТЪ РЕДАКЦІИ.

На страницахъ 468—470 «Старыхъ Годовъ» въ статьѣ г. Маковскаго высказаны нѣсколько замѣчаній о порядкахъ въ нашихъ музеяхъ вообще и въ Императорскомъ Эрмитажѣ въ частности. Вполнѣ сочувствуя съ своей стороны всякимъ указаніямъ на желательныя реформы въ управленіи нашихъ художественныхъ хранилищъ, Редакція считаетъ однако долгомъ указать, что Эрмитажъ занимаетъ въ этомъ отношеніи совершенно исключительное мѣсто, составляя личную собственность Государя Императора, открытую для посѣтителей лишь по Высочайшей Его Волѣ.

Выражая по этому пожеланія о необходимости цѣлаго ряда измѣненій и улучшеній въ строѣ Эрмитажа, уже значительно и разносторонне обновляемаго за послѣдніе годы, благодаря усиленной дѣятельности всего его наличнаго состава (приведеніе въ порядокъ нѣкоторыхъ отдѣловъ, составленіе нѣсколькихъ каталоговъ и описаній, и т. п. труды), Редакція не можетъ не признать, что въ этомъ направленіи нужно сдѣлать еще многое.—Отмѣна крайне стѣснительнаго правила о закрытіи Эрмитажа въ лѣтніе мѣсяцы, единственно свѣтлое у насъ время; перемѣна отопленія, грозящаго предметамъ искусства окончательною гибелью, что, между прочимъ, было признано и особой коммисіей; увеличеніе штата сторожей; предоставленіе музею большей матеріальной самостоятельности на пріобрѣтеніе предметовъ искусства; уничтоженіе опаснѣйшей въ пожарномъ отношеніи мастерской одного изъ реставраторовъ, — и т. д., и т. д. — все это мѣры, принятіе которыхъ нельзя не признать совершенно неотложнымъ. Возлагать однако же на кого либо отвѣтственность за отсутствіе этихъ мѣропріятій, Редакція не считаетъ себя вправѣ. Въ этомъ отношеніи, всякая частная собственность, какъ таковая, даже въ тѣхъ случаяхъ когда, ею затрагиваются общественные интересы, не можетъ, по мнѣнію Редакціи, подавать повода къ какимъ либо обвиненіямъ и нареканіямъ. Тѣмъ менѣе основательнымъ представляются такія нареканія, когда они обращены, какъ въ данномъ случаѣ, къ наличному составу управленія собственностью Его Императорскаго Величества Государя Императора.

БИБЛІОГРАФИЧЕСКІЕ ЛИСТКИ

ИЗЪ ОБЛАСТИ СТАРИННОЙ СИМВОЛИКИ ВЪ РУССКОЙ ИКОНОГРАФІИ.

По поводу изданія Н. П. Лихачева. Матеріалы для исторіи русскаго иконописанія. Атласъ снимковъ. Часть I. Таблицы I—CCX. Часть II. Таблицы CCXI—CCCCXIX, СПБ. 1906.

Извѣстный своими цѣнными изслѣдованіями по русской исторіи, славяно-русской палеографіи, восточной и западной дипломатикѣ и другимъ дисциплинамъ археологіи, Н. П. Лихачевъ на этотъ разъ выпустилъ такое грандіозное по размѣрамъ (около 900 снимковъ) и цѣнное въ научномъ отношеніи изданіе, что изъ прежнихъ работъ оно можетъ сравниться развѣ съ трехтомнымъ «Палеографическимъ значеніемъ водяныхъ знаковъ». Большинство иконъ, воспроизведенныхъ въ атласѣ фототипически, принадлежитъ собранію издателя и является въ свѣтъ, конечно, впервые. За очень немногими исключеніями, первыми воспроизведеніями слѣдуетъ считать и всю остальную часть атласа, такъ какъ даже такіе примѣры, какъ миніатюры изъ житія Бориса и Глѣба, повторявшіяся въ самыхъ популярныхъ книгахъ и учебникахъ,—впервые здѣсь даны съ фотографическою точностью, а раньше извѣстны были по неточному хромолитографическому изданію. Экспедиція заготовленія государственныхъ бумагъ сдѣлала, очевидно, все возможное и въ смыслѣ точности передачи, и въ артистическомъ отношеніи, передѣлывая одно и то же клише по нѣсколько разъ, пока оно не передавало всѣхъ особенностей оригинала. Этимъ объясняется цѣна атласа (275 р.), но при посредственныхъ фото - или авто-типіяхъ, атласъ потерялъ бы солидную часть своего внѣшняго и, пожалуй даже, внутренняго достоинства.

Не имѣя возможности останавливаться на всѣхъ или хотя бы нѣсколькихъ отдѣлахъ,—для характеристики грандіознаго изданія Н. П. Лихачева остановимся на какомъ нибудь одномъ отдѣлѣ, напримѣръ, на сюжетахъ аллегорическихъ или символическихъ. Изъ такихъ изображеній обращаютъ на себя вниманіе слѣдующія. «Чистая душа» (№ 623 и 624—«переводы» разные) олицетворяется «дѣвицей преукрашенной, равной ангельскому естеству». Въ царскомъ вѣнцѣ, она

стоитъ на лунѣ и держитъ на веревкѣ Льва, котораго «постомъ и безмолвіемъ связа». Отъ дѣйствія «чистоты» и Дьяволъ падаетъ, «аки котъ», и кротость пріобрѣтаетъ Змѣй. А внизу, въ темной пещерѣ, сидитъ нагая «душа грѣшная» и плачется о своихъ грѣхахъ. Эта икона, извѣстная и по лубочнымъ изданіямъ, встрѣчается нерѣдко, но для нашихъ цѣлей она интересна еще въ одномъ отношеніи. Недавно въ Псковской губерніи образовалась секта, кажется, въ средѣ «полувѣрцевъ», и предметомъ культа ея служитъ какая-то Малашка, а «Иконой», изображающей ее, является только что описанная композиція «Чистая душа». Такимъ образомъ, первое же изображеніе изъ описанныхъ нами, связано съ современностью, а это одно уже значительно усиливаетъ интересъ къ нашей древней иконописи. Въ «Образѣ гоненія еретиковъ на святую церковь» (№ 618) верхняя правая часть иконы занята изображеніемъ корабля, плывущаго по бурному морю. Вокругъ стола съ евангеліемъ на кораблѣ сидятъ Христосъ, апостолы, патріархи и архіереи. Большинство изъ нихъ держатъ весла, а внизу устремляютъ на корабль копья еретики въ длинныхъ восточныхъ одеждахъ, остроконечныхъ шапкахъ или тюрбанахъ; слѣва—нѣсколько конныхъ фигуръ въ коронахъ и съ такими же копьями; справа—воинъ пускаетъ стрѣлу изъ самострѣла. Образъ «Добрые плоды ученія великихъ учителей церкви» (и составителей чина литургіи) изъ Третьяковскаго собранія, написанный иконописцемъ Никифоромъ (№ 475), представляетъ не менѣе сложную композицію, въ которой группы вѣрующихъ и второстепенныхъ церковныхъ писателей, какъ литературныхъ пріемниковъ главныхъ церковныхъ ораторовъ, окружаютъ фигуры пишущихъ на свиткахъ, среди полатей, скалъ и волнующагося моря, трехъ лицъ—Іоанна Златоустаго, Василія Великаго и Григорія Богослова. На иконахъ №№ 18 и 19, къ которымъ можно прибавить еще № 274, изображенъ Іоаннъ Креститель въ образѣ ангела (символъ «вѣстничества»), въ иматіи и власяницѣ, съ посохомъ въ одной рукѣ (символъ «путничества»). Въ другой рукѣ онъ держитъ или блюдо съ усѣченной главой (символъ «мученичества»), или чашу съ изображеніемъ Спасителя-Младенца. Помѣщенныя на одной таблицѣ, обѣ эти иконы, греческая и русская, показываютъ преемственность иконографической традиціи.

Изъ иконныхъ изображеній «прообразовательнаго» характера остановимся на слѣдующемъ. Икона № 399 извѣстна подъ наименованіемъ: «Чесо ради въ Давидовѣ образѣ пишется Господь». Всѣ поля ея испещрены объясненіями и текстами, значительно помогающими разобраться во всей композиціи. Особенно интересна здѣсь центральная фигура Архіерея съ мечомъ въ рукѣ и распятіемъ передъ нимъ, закрытымъ шестикрылымъ серафимомъ. Очевидно, послѣднее изображеніе имѣетъ много общаго съ аллегоріей на тему «Ты еси іерей во вѣкъ по чину Мельхиседекову», которая встрѣчается отдѣльно, и въ видѣ аксессуара на иконѣ «Неопалимой Купины», напримѣръ № 398. Далѣе слѣдуютъ аллегоріи—«Софія Премудрость Слова Божія», гдѣ на престолѣ изображена женщина въ царскихъ одѣяніяхъ съ «предстоящими» (№ 210); «Благое молчаніе», олицетворенное ангеломъ со сложенными на груди руками (№ 621), «Премудрость созда себѣ храмъ» (№ 266),

Вел. Князь Михаилъ Черниговскій.
(Собраніе Н. П. Лихачева).

St. Michel de Tchernigoff. Icone russe.
(Collection N. Likhatcheff).

объясненіе которой можно найти въ любомъ рукописномъ «Азбуковникѣ»; «Да молчитъ всяка плоть» (№ 267) и др. «Видѣніе кущей» — сложная композиція, съ массой фигуръ, расположенныхъ предъ храмомъ, напоминающимъ новгородскіе или псковскіе памятники церковной архитектуры

Іоаннъ Креститель въ образѣ ангела.
(Собраніе Н. П. Лихачева).

St. Jean Baptiste. Icone grecque.
(Collection N. Likhatscheff).

(№ 261). Менѣе сложно «Начало индикту, сирѣчь Новому лѣту» (въ одной надписи называется «Лѣтопровожденіе»). Послѣдняя композиція представляетъ Спасителя съ евангеліемъ среди апостоловъ, святителей, иноковъ и мірянъ; фигуры ихъ расположены среди городскихъ стѣнъ съ баш-

нями, Христосъ стоитъ у дверей, очевидно, храма (№№ 414 и 503). Къ этому же отдѣлу относятся изображенія Спасителя—«Царь царемъ и великій Архіерей» (№ 58), и «Царь царемъ» или «Предста царица одесную въ ризахъ позлащенныхъ» (№ 152), «Отечество» (№ 170 и 630), «О Тебѣ радуется, обрадованная, всякая тварь» (№ 206), «Во гробѣ плотски, во адѣ же съ душею» (№ 313), «Камень нерукосѣчной горы» (№ 397), «Чесо ради въ Давидовѣ образѣ пишется Господь» (№ 399), «Похвала пресвятой Богородицы» (№ 407), «Въ день седьмый почи Господь» (№ 446), «Обновленіе храма», (№ 447), «Неопалимая Купина» (№ 476), «Достойно есть» (№ 477), символическое изображеніе литургіи «Обѣдня» (№ 488), «Плоды крестныхъ страданій Христа» (№ 617), «Всякое дыханіе да хвалитъ Господа» (№ 634) и много другихъ. Интересенъ рядъ попытокъ художниковъ изобразить видѣніе пророковъ Исаіи и Іезекіиля — композиціи, передающія экстатическій восторгъ, таинственный блескъ славы, грозное впечатлѣніе отъ видѣнія Бога. Особенно характерны здѣсь наивныя попытки въ образѣ передать троичность въ одномъ ликѣ.

Въ связи съ послѣдними композиціями должно быть поставлено рѣдкое «Видѣніе Петра Александрійскаго» (№ 265). Видѣніе происходитъ въ темницѣ и сопровождается сильнымъ свѣтомъ. Богъ является въ видѣ 12 лѣтняго юноши въ бѣломъ, сверху до низу разодранномъ хитонѣ, съ большими крыльями. Юноша старается прикрыть наготу своей груди, «обѣма рукама на персехъ стиская». Послѣднее имѣетъ аллегорическій смыслъ, объясненный въ пространной подписи на поляхъ иконы. Интересна и здѣсь попытка художника изобразить троичность лицъ, и сдѣлалъ онъ это такимъ образомъ. По сторонамъ лика юноши въ нимбѣ, нарисованы два лика приблизительно того же типа и въ такихъ же нимбахъ, но въ профиль.

Нѣсколько иконъ иллюстрируютъ позднія, не евангельскія притчи, главнымъ образомъ, изъ «Пролога». Напримѣръ, двѣ иконы изображаютъ «Посѣщеніе нѣкоего монастыря Іисусомъ Христомъ въ образѣ нищаго» (№№ 619 и 620). Въ композиціи ихъ—большая разница, но сущность остается той же. Въ то время какъ въ трапезѣ идетъ угощеніе князей и вельможъ, игумену докладываютъ о приходѣ нищихъ. Сцена помѣщена въ верхней части иконы; здѣсь интересны бытовыя подробности, одежды князей и бояръ, сосуды, монастырская кухня, поваръ, виночерпій и т. д. Занятый пріемомъ знатныхъ лицъ, игуменъ не обращаетъ вниманіе на нищихъ. И когда братія узнаетъ, что съ нищими явился Христосъ,— игуменъ въ волненіи бѣжитъ къ воротамъ и бросается ницъ, прося прощенія у отвергнутаго имъ Спасителя. Другая притча—«О слѣпцѣ и хромцѣ», извѣстная также и по Поученію Кирилла Туровскаго. Каждый моментъ ея на иконѣ такъ поясненъ въ живописи, что не будь поясненій на словахъ,—смыслъ притчи легко понялъ бы каждый. Хромой человѣкъ, сѣвшій на слѣпого для того, чтобы общими силами срывать плоды въ саду, въ которомъ они были назначены сторожами, изображенъ въ средней части композиціи. Слѣва—Спаситель поручаетъ имъ охрану плодовъ, справа—они изгоняются Спасителемъ изъ сада. Далѣе идетъ наказаніе ихъ ангеломъ-копьеносцомъ,—и все скомпановано съ

«Лѣствица» Іоанна Синайскаго.
(Собраніе Н. П. Лихачева).

L'échelle de Jean de Sinaï. Icone russe.
(Collection N. Likhatcheff).

тою цѣлью, чтобы наглядно показать аллегорію незамысловатой притчи, очень популярной въ средніе вѣка на востокѣ и на западѣ.

Такимъ образомъ, перечисленныя иконы въ большинствѣ случаевъ имѣютъ ближайшее отношеніе къ старинной русской письменности, и, сюжеты ихъ извѣстны и изъ литературныхъ памятниковъ.

Видѣніе Петра Александрійскаго.
(Собраніе Н. П. Лихачева).

La Vision de St. Pierre d'Alexandrie. Icone russe.
(Collection N. Likhatscheff).

Къ числу аллегорическихъ иконъ слѣдуетъ отнести еще и такія которыя являются иллюстраціей къ памятникамъ литературнымъ, въ свою очередь основаннымъ на аллегоріи. «Лѣствица» Іоанна Синайскаго, это—сборникъ аскетическихъ поученій, состоящихъ изъ тридцати

главъ. Каждая изъ нихъ имѣетъ въ виду одну изъ монашескихъ добродѣтелей, которыя, словно ступени лѣстницы, ведутъ къ совершенству. Икона № 260 наглядно рисуетъ это символически. Предъ храмомъ съ тремя куполами, на каѳедрѣ проповѣдника, Іоаннъ Синайскій поучаетъ монаховъ и показываетъ имъ на лѣстницу, занимающую правую сторону иконы. По лѣстницѣ взбираются вверхъ иноки въ драматическихъ позахъ. Нѣкоторыя изъ нихъ срываются и летятъ внизъ, къ подхватывающимъ ихъ дьяволамъ. Тѣмъ инокамъ, которые достигли высшихъ ступеней, ангелы предлагаютъ вѣнцы. Вверху лѣстницы—райскія врата, въ которыхъ принимаютъ «совершенныхъ» Христосъ, Іоаннъ Креститель и Богоматерь вмѣстѣ съ ликами пророковъ, апостоловъ, святителей и т. д.

Полочка отъ складня: Казанская Божія Матерь и святые. *Partie d'un tryptique: La Vierge de Kazan et les Saints. (Collection N. Likhatcheff).*

Заканчивая нашъ обзоръ одного лишь отдѣла изъ богатѣйшаго собранія памятниковъ стариннаго русскаго искусства, мы замѣтимъ только, что этимъ интересъ его далеко не исчерпывается. Н. П. Лихачевъ широко понимаетъ предѣлы изученія иконописи и привлекаетъ къ дѣлу все, что только можетъ дать какое-нибудь объясненіе какъ со стороны техники, такъ и содержанія. Поэтому, наряду съ иконами, въ его атласѣ нашли себѣ мѣсто снимки съ миніатюръ греческихъ и русскихъ руко-писей. Во вторыхъ, среди греческихъ и русскихъ иконъ попадаются такія, которыя носятъ слѣды «фряжскаго» вліянія. Къ спеціально западному искусству имѣетъ отношеніе рядъ рѣдкихъ иконъ въ собраніи издателя. Укажемъ, напримѣръ, на «Святое семейство» письма Анжело Бизамани, въ Отранто (№ 97 и 98). Время жизни этого художника, не

отрѣшившагося еще отъ иконописныхъ традицій и вносившаго въ свои иконы-картины элементы итальянскаго искусства, относили до сихъ поръ къ разнымъ эпохамъ, и только Н. П. Лихачеву удалось опредѣленно отнести его къ первой половинѣ XV вѣка, благодаря прочитанной имъ датѣ—1432 годъ. Еще нѣсколько подобныхъ примѣровъ, которые, къ сожалѣнію, не умѣстятся въ нашемъ краткомъ очеркѣ,—и читателямъ станетъ вполнѣ понятнымъ громадное научное и художественное значеніе всего изданія. Втеченіе многихъ лѣтъ его будутъ изучать русскіе и западные историки искусства, а все его значеніе будетъ оцѣнено, вѣроятно, только послѣ выхода обѣщаннаго изслѣдованія Н. П. Лихачева, отъ котораго мы услышимъ безусловно новое слово.

А. И. Яцимирскій.

Каталоги музеевъ Академіи Художествъ, составляемые барономъ Н. Врангелемъ и издаваемые журналомъ «Старые Годы», будутъ выходить съ будущаго года въ видѣ приложенія къ журналу. Въ настоящее время работа по составленію текста уже близится къ концу.

Билетъ для входа въ Королевскую ложу Оперы 1834 г. *Billet d'invitation à l'Opéra. 1834.*

МЕЛКІЯ ЗАМѢТКИ

ТЕАТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ

ПАРИЖСКОЙ НАЦІОНАЛЬНОЙ ОПЕРЫ

(Musée de l'Opéra).

Памятники сѣдой театральной старины не пользуются должнымъ уваженіемъ общества. Въ этомъ они походятъ на жрецовъ театральнаго искусства, — проходитъ молодость, наступаетъ старость и артистъ развѣнчанъ. Такъ же быстро развѣнчивается публикой все относящееся къ театру.

Реликвіи театра сосредоточены большею частью въ рукахъ частныхъ лицъ, фанатиковъ театральнаго искусства. Въ то время какъ въ каждомъ европейскомъ городѣ есть нѣсколько картинныхъ и скульптурныхъ галерей, музеевъ посвященныхъ театру почти нѣтъ. Сколько интересныхъ и художественныхъ предметовъ, только ввиду отсутствія театральныхъ музеевъ, исчезло безвозвратно. Сохранность ихъ могла бы быть весьма интересна и полезна какъ новое освѣщеніе художественныхъ вкусовъ общества прошедшихъ вѣковъ. Эскизы и макеты декорацій, рисунки костюмовъ, бутафорскіе предметы—все это художественное и научное богатство, для насъ совершенно исчезнувшее.

Столица міра, Парижъ, въ этомъ отношеніи составляетъ исключеніе. Въ зданіи Національной Оперы (или Академіи Музыки и Танцевъ) пріютился небольшой театральный музей. Образовался онъ совершенно

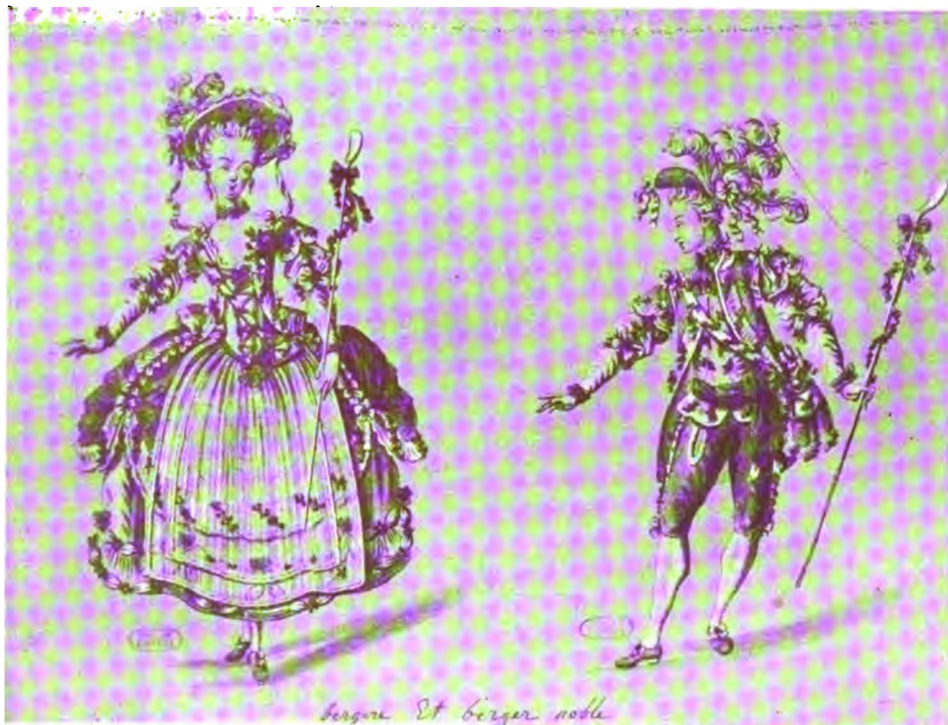
случайно—вслѣдствіе паденія имперіи и провозглашенія во Франціи республиканскаго образа правленія.

По плану архитектора помѣщеніе занятое нынѣ музеемъ предназначалось подъ фойе Императорскаго Дома. Но такъ какъ зданіе Національной Оперы было закончено (1875 г.) послѣ паденія Имперіи, то дирекція рѣшила въ свободныхъ залахъ устроить театральный музей.

Буше: Эскизъ опернаго костюма XVIII в. (Парижъ, Національная Опера).

Boucher: costume d'opéra du XVIII-e siècle. (Paris, Musée de l'Opéra).

Съ чисто-художественной стороны музей не имѣетъ большого значенія, такъ какъ не блещетъ громкими именами художниковъ и скульпторовъ. Онъ болѣе близокъ и дорогъ любителямъ и фанатикамъ театральнаго искусства. Въ немъ съ трогательною любовью и большимъ стараніемъ собраны предметы, невольно напоминающіе посѣтителю имена композиторовъ и музыкантовъ, передъ которыми благоговѣло общество, имена оперныхъ и драматическихъ артистовъ, передъ которыми трепетала публика зрительнаго зала, и имена представителей сказочнаго искусства хо-



Эскиза оперныхъ костюмовъ XVII в. (Парижъ, Національная Опера).

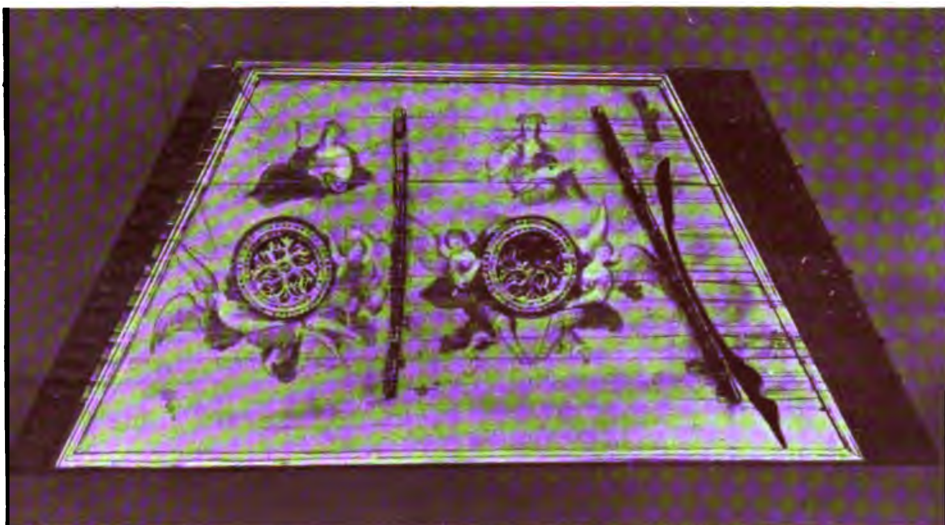
Costume d'opéra du XVII-e siècle. (Paris, Musée de l'Opéra).

реографіи. Люлли, Гретри, Мольеръ, Берліозъ, Верди, Паганини, Керубини, Чайковскій, Вагнеръ, Россини, Віардо, Тамберликъ, Рашель, Тальони, Черитто, Гризи — все это навѣваетъ на васъ мысли о далекомъ прошломъ театра, о пережитыхъ нашими дѣдами ощущеніяхъ, подъ залитыми яркимъ свѣтомъ сводами театральныхъ зданій.

Развѣ можно подойти безъ благоговѣйнаго чувства къ вѣнку, которымъ былъ увѣнчапъ въ Парижѣ Петръ Ильичъ Чайковскій, или къ смычку Паганини этого «волшебника звуковъ» или къ діадемѣ Тальони, которую она неизмѣнно носила, танцуя въ балетахъ.

Постановочная часть театральнаго искусства выражена въ музеѣ довольно слабо—нѣсколько макетовъ, изображающихъ въ разрѣзѣ сцену и зрительный залъ театра въ Tuileries и оперы въ Palais Royal (1770—1781 г.).

Исторія театральнаго костюма очень богато обставлена. Въ папкахъ и въ витринахъ хранятся нѣсколько тысячъ рисунковъ исполненныхъ,



Итальянскій тимпанъ конца XVII в.
(Парижъ, Національная Опера).

Tympanon italien, fin du XVII-e siècle.
(Paris, Musée de l'Opéra).

лучшими художниками для театральныхъ костюмовъ. Среди этихъ рисунковъ въ особенности хороши эскизы Буше, Боке и Беренъ.

Кромѣ рисунковъ въ стеклянныхъ шкапахъ стоятъ макеты костюмовъ. Одинъ изъ нихъ иллюстрируетъ трансформацію балетнаго костюма.

Изъ музыкальныхъ инструментовъ очень интересны итальянскіе тимпаны конца XVII вѣка съ стильными рисунками.

Всѣ стѣны музея увѣшены картинами и портретами. Очень интересны двѣ картины Hubert-Robert'а. Одна изъ нихъ изображаетъ пожаръ оперы въ Palais Royal 8 іюня 1781 года, а другая развалины этой же оперы послѣ пожара.

Гретри, Миніатюра.
(Парижъ, Національная Опера).

Gretry, Miniature.
(Paris, Musée de l'Opéra).

Далѣе слѣдуютъ: портретъ опернаго пѣвца Желіота, приписываемый кисти Ванъ-Лоо, портретъ Глюка, исполненный Cochin, картины, писанныя масляными красками и изображающія представленіе балета «Дезертиръ» работы Моро и оперу Вольтера и Рамо «Принцесса Наварская» (23 февраля 1745 года).

Въ стѣнныхъ витринахъ помѣщены великолѣпныя севрскія статуетки: типы Мольеровскихъ коме-

дій и граціозныхъ и жеманныхъ танцовщицъ эпохи Людовика XV.

Отдѣлъ миніатюръ очень бѣденъ и большая часть изъ нихъ неподписныя. Но за то лица изображенныя на нихъ очень интересны: Люлли, Гретри, драматическій артистъ Сен-Жоржъ и др.. Въ глазахъ любителя театра эти имена скрываютъ всѣ недостатки художественнаго исполненія миніатюры.

Нѣсколько великолѣпныхъ каррикатуръ на сценическихъ дѣятелей дополняютъ художественную сторону музея. Онѣ воскрешаютъ передъ нами Листа, Россини, Вестриса, Гюэмара и другихъ жрецовъ театральнаго искусства.

Все остальное посвящено реликвіямъ сѣдой старины. Эти предметы навѣваютъ самыя разнообразныя мысли. Многіе изъ нихъ были свидѣтелями славы артистовъ, другіе печальнаго конца. Въ простой деревянной шкатулкѣ собраны обгорѣвшіе остатки балетной тюники извѣстной танцовщицы Эммы Ливри, сгорѣвшей во время генеральной репетиціи оперы «Нѣмая изъ Портичи» 15 ноября 1862 года. Рядомъ хранятся художественныя бутафорскія вещи найденныя послѣ пожара зданія оперы въ 1873 году на улицѣ Lepelletier.

Какъ драгоцѣнныя украшенія египетскаго фараона въ саркофагѣ, покоятся теперь эти былые свидѣтели шумной славы въ душныхъ стѣнахъ музея. И только взоры рѣдкаго гостя-театрала тревожатъ ихъ отъ вѣчнаго сна.

М. Бурнашевъ.

ПОЧТОВЫЙ ЯЩИКЪ

Въ апрѣльской книжкѣ журнала «Старые Годы» на стр. 138 Э. Э. Ленцъ описываетъ хранящіяся въ Эрмитажѣ части доспѣха, принадлежавшаго по преданію Лжедимитрію I.

Документально установить степень достовѣрности этого преданія могъ бы, казалось мнѣ, лучшій въ настоящее время знатокъ обширнаго матеріала, касающагося личности и эпохи перваго Самозванца, — П. О. Пирлингъ. Къ нему то я и обратился за разъясненіемъ вопроса о загадочномъ доспѣхѣ, поднесенномъ Александру II покойнымъ Базилевскимъ.

Прилагаемое письмо Павла Осиповича должно быть по праву признано рѣшающимъ заключеніемъ наиболѣе компетентной инстанціи, а посему я считаю долгомъ сообщить его редакціи этого журнала.

Ив. Щукинъ.

Вы обратили мое вниманіе на статью г. Ленца о доспѣхахъ Лжедимитрія. Въ свою очередь могу вамъ доставить нѣкоторое къ ней дополненіе.

Во II томѣ, стр. 35, Historia generalis Fratrum Discalceatorum говорится, что Александръ Рангони привезъ Димитрію equitis armati vestes et ornamenta... operis italici pretiosissima. Свидѣтельство Кармелитовъ, на которое ссылается историкъ, не подлежитъ сомнѣнію. Они были очевидцами и совершили поѣздку изъ Кракова въ Смоленскъ вмѣстѣ съ Александромъ Рангони, а потомъ встрѣтились съ нимъ въ Москвѣ.

О всемъ этомъ упоминается въ моемъ трудѣ: «Изъ смутнаго времени», стр. 62. А въ подстрочномъ замѣчаніи я прибавилъ: любопытно было бы навести справку, не находятся ли эти доспѣхи въ Оружейной Палатѣ?

Возбужденный г. Ленцомъ вопросъ мнѣ кажется теперь окончательно рѣшеннымъ.

Парижъ
10 іюля 1907 г.

Пирлингъ.

Очень прошу лицъ, владѣющихъ произведеніями русскихъ скульпторовъ XVIII и начала XIX вѣка, сообщить мнѣ свои адреса, дабы воспользоваться этими предметами для моего труда.

Баронъ Н. Врангель.

ОТВѢТЫ:

М. Н. Гамзѣеву.—Первое представленіе Стариннаго театра предполагается 7 декабря въ залѣ Новаго театра (Кононовскаго). Запись на мѣста принимается письменно у М. Н. Бурнашева (Литейный, 15).

Несчастному коллекціонеру. Хотя наше законодательство и не предусматриваетъ вопроса о художественныхъ поддѣлкахъ, но все же при покупкѣ произведенія искусства съ удостовѣреніемъ продавца въ подлинности покупатель, въ случаѣ обмана, можетъ возбудить преслѣдованіе въ уголовномъ порядкѣ.

Съ житейской точки зрѣнія намъ кажется лучшее средство для наказанія поддѣлывателей—освѣдомлять путемъ печати о всѣхъ случаяхъ обмана съ указаніемъ лицъ, воспользовавшихся неопытностью покупателя.

Казань. А. Р. Переплетчиковъ подъ фамиліей Simier было двое—отецъ и сынъ. Первый работалъ въ началѣ XIX столѣтія и былъ придворнымъ переплетчикомъ Императрицы Маріи-Луизы; второй былъ извѣстенъ въ серединѣ 30-хъ годовъ. Оба считались превосходными мастерами; ихъ работы, отличающіяся замѣчательнымъ вкусомъ, изумительнымъ разнообразіемъ рисунка и роскошью позолоты, цѣнятся на книжномъ рынкѣ наравнѣ съ произведеніями Thouvenin и Bozérian.

Петербургскому подписчику. Bernard былъ мебельщикомъ временъ Людовиковъ XV и XVI. Свѣдѣній о его работахъ имѣется мало, но, по всѣмъ вѣроятіямъ, онѣ славились своими высокими качествами, такъ какъ въ каталогѣ знаменитаго коллекціонера того времени Blondel de Gogny значатся два комода съ его подписью, оба украшенные саксонскими медальонами. Уже одно то обстоятельство, что коллекціонеръ этотъ былъ извѣстенъ удивительною осторожностью въ выборѣ вещей, достаточно говоритъ въ пользу мастера.

Издатель П. П. Вейнеръ. Редакторъ В. А. Верещагинъ.

... извѣщаетъ о нах... ...

... мало ... ріа ...

... ...

... мастер..., ко-

...тся на... ...вита. Причина этого явлен...

...овитость этого ... (мы ... уже ...

...ній его кисти): неде... ...ая ед... ...то рабо...

... хотя многія его про... ...

...тавнымъ же обр...омъ ...

...хи его жела... ...ческія ...

... и ... по ...тахъ ...

...аны за ...ные его труды ...

...мое ...знан... ...ичь Рембрандта ...

... найдено сре... ...

...оторыхъ ...

... Н...

...къ боль...

...ница моя ...

... ...лучшей ... ...ствен-

...гаемой ... ...рѣтенны... ...

...щевъ тому на... ...ходящ... нынѣ въ галереѣ ...

... въ Берлинѣ. ... былъ Эрнестомъ ...

... частномъ собраніи ...

... перешнаго его ...

... на картинѣ молод... ...

...ернулась почти лицомъ къ зрителю, ...

...рона ея лица находится въ тѣни. По...

...ѣ, — какъ и прочія произведенія ...

Рембрандтъ: женскій портретъ (Гендрика Стоффельсъ?).
(Изъ собранія О. Хульджинскаго въ Берлинѣ).

***Rembrandt**: portrait de jeune femme (Hendrike Stoffels?).*
(Collection Huldschinsky à Berlin).

«ПОРТРЕТЪ МОЛОДОЙ ЖЕНЩИНЫ» РЕМБРАНДТА ВЪ СОБРАНІИ О. ХУЛЬДЖИНСКАГО ВЪ БЕРЛИНѢ.

(Un portrait de jeune femme, par Rembrandt, dans la collection Huldschinsky à Berlin,—par Wilhelm Bode).

Въ наши дни, когда печать возвѣщаетъ о находкѣ картины кого либо изъ великихъ старыхъ мастеровъ, мало оказывается довѣрія такому извѣстію. И все таки, каждый годъ, еще и еще, появляются находки подобныхъ произведеній и чаще всего именно того мастера, который всѣхъ болѣе цѣнится нами—Рембрандта! Причинъ этого явленія много: необычайная плодовитость этого художника (мы знаемъ уже теперь свыше 600 произведеній его кисти); недостаточная оцѣнка его работъ втеченіе долгихъ лѣтъ, когда многія его произведенія разсѣялись по частнымъ собраніямъ; главнымъ же образомъ большое различіе манеры Рембрандта въ разныя эпохи его жизни, почему какъ юношескія его произведенія, такъ и работы послѣднихъ лѣтъ долгое время не были узнаны или признаны за подлинные его труды. Такимъ образомъ случилось, что, когда мое изданіе картинъ Рембрандта уже подходило къ концу, мною было найдено еще около ста его собственноручныхъ произведеній, изъ которыхъ очень многія могли быть помѣщены лишь въ дополнительномъ томѣ. Правда, это главнымъ образомъ юношескія работы, которыя въ большинствѣ случаевъ являютъ намъ мало того, чѣмъ мы особенно восхищаемся въ Рембрандтѣ. Лишь рѣдко выплываетъ изъ забвенія произведеніе лучшей эпохи мастера, такое, какъ воспроизведенный на прилагаемой геліогравюрѣ портретъ, обрѣтенный въ Дрезденѣ нѣсколько мѣсяцевъ тому назадъ и находящійся нынѣ въ галлереѣ г. Хульджинскаго въ Берлинѣ. Найденъ онъ былъ Эрнестомъ Говеттъ въ маленькомъ частномъ собраніи въ Дрезденѣ и вскорѣ перешелъ въ коллекцію теперешняго его владѣльца.

Изображена на картинѣ молодая женщина или дѣвушка лѣтъ двадцати. Она повернулась почти лицомъ къ зрителю, освѣщена слѣва, такъ что другая сторона ея лица находится въ тѣни. Портретъ поясной, безъ рукъ, на холстѣ, — какъ и прочія произведенія позднѣйшаго времени

художника. Черты лица молодой женщины имѣютъ родственное сходство съ пріятельницей Рембрандта, Гендрикой Стоффельсъ (Hendrikje Stoffels), что дало поводъ въ ней также узнавать Гендрику. Но у послѣдей глаза больше, взглядъ необычайно притягателенъ и ротъ отличается чудной формой, тогда какъ въ настоящемъ портретѣ нижняя губа молодой женщины очень замѣтно выдвинута впередъ. Съ остальныхъ точекъ зрѣнія и по соотвѣтствію возраста Гендрики съ временемъ написанія портрета, такое обозначеніе кажется вполнѣ вѣроятнымъ. Въ самомъ дѣлѣ, ровный коричневый колеръ, теплый свѣтистый тонъ, сочное письмо всѣхъ деталей заставляютъ отнести картину къ тому самому періоду, когда созданы первые портреты Гендрики — къ 1650 году или немногимъ позднѣе. Въ этой картинѣ характерны та необыкновенная любовь и забота, которыя сквозятъ въ рисункѣ и исполненіи головы, несмотря на все мастерство и всю свободу письма. Одноцвѣтность глубоко-коричневаго костюма и каштановыхъ волосъ какъ бы преломляется нѣсколькими сильными остроумными красными штрихами, именно краснымъ бантомъ въ волосахъ.

Какъ умно ими воспользовался художникъ, чтобы ярче оттѣнить свѣтистость тѣла и богатые тона инкарната! Съ подобной же цѣлью онъ такъ широко написалъ костюмъ и фонъ: дабы сильнѣе выдвинуть тщательную выработку головы.

Упомяну еще, что счастливая сохранность картины даетъ ей возможность, еще и въ наши дни, отличаться всей своей первоначальной свѣжестью.

Wilhelm Bode.

Федотовъ: портретъ Григорія, Андрея и Александра Васильевичей Дружининыхъ. (Собств. В. Г. Дружинина).

Fédotoff: portrait des frères Droujinine. (App. à M-r W. Droujinine).

МАЛОИЗВѢСТНЫЯ ПРОИЗВЕДЕНІЯ П. А. ФЕДОТОВА.

(матеріалы для исторіи русской живописи).

(Quelques oeuvres peu connues de Fédotoff,—par N. Romanoff).

Имя П. А. Федотова давно считается особенно многозначительнымъ въ исторіи русскаго искусства. Въ нашей небогатой въ общемъ библіографіи по отдѣлу искусства можно указать довольно много воспоминаній, замѣтокъ и статей, относящихся къ Федотову и его творчеству. Правда, за исключеніемъ двухъ-трехъ лицъ, большинство писавшихъ о Федотовѣ не были ни знатоками живописи, ни спеціалистами въ исторіи искусства. Они мѣрили значеніе этого художника съ точки зрѣнія «profanum vulgus», но именно по этой причинѣ ихъ взгляды, какъ сложившіеся въ средѣ «большой публики», независимо отъ тенденцій и пристрастій спеціалиста, требуютъ къ себѣ тѣмъ большаго вниманія со стороны художественной критики. Авторы, писавшіе отъ 40-хъ до 80-хъ годовъ, провозгласили Федотова отважнымъ борцомъ противъ ложно-классицизма, почти не имѣющимъ предшественниковъ, виновникомъ цѣлой революціи въ области русской живописи, отцомъ всего русскаго національнаго жанра, т. е. истиннаго реализма, сферою котораго, какъ имъ казалось, должно было съ тѣхъ поръ ограничиться все искусство живописи. Однако, какъ ни важно при сужденіи о томъ или другомъ художникѣ знать этотъ «гласъ народа», онъ, вопреки пословицѣ, не всегда является непогрѣшимымъ. На смѣну старымъ поколѣніямъ явились

новыя, и странными и даже непонятными могутъ показаться имъ взгляды ихъ отцовъ. Неужели и Крамской, и Перовъ, и Прянишниковъ, и В. Маковскій, и самъ Рѣпинъ, этотъ «послѣдній изъ могиканъ», связаны въ своемъ широко развернувшемся творчествѣ съ этими двумя картинками изъ области анекдотическаго жанра, которыми Федотовъ нарушилъ торжественную скуку и холодъ эклектическаго классицизма на академической выставкѣ 1848-го года? Не представляется ли болѣе естественнымъ выводить расцвѣтъ русскаго реальнаго искусства и все творчество передвижниковъ изъ могучаго общественнаго и культурнаго движенія конца 60-хъ годовъ, передъ которымъ забавныя и осторожно выписанныя картины Федотова утрачиваютъ всякое значеніе? Дѣйствительно, въ сравненіи съ творчествомъ передвижниковъ, Федотовъ кажется на первый взглядъ уже не мощнымъ художественнымъ самородкомъ, отважнымъ борцомъ съ академической рутиной, а скорѣе скромнымъ талантливымъ любителемъ изъ офицеровъ, одинаково пробовавшимъ свои силы и въ поэзіи и въ музыкѣ и въ живописи, работавшимъ свѣжо и самобытно, благодаря отсутствію строгой выучки, но за то и слишкомъ кропотливо и непритязательно наивно, чтобы стать протагонистомъ и даже основателемъ школы русскаго реализма. Это различіе во взглядахъ современниковъ Федотова и нашихъ, созданное углубившейся исторической перспективой, повидимому, сводится къ вопросу, намѣтилъ ли Федотовъ въ своемъ творчествѣ весь путь и послѣднія границы реализма въ русской живописи, или онъ явился лишь однимъ изъ раннихъ и случайныхъ «precursori» этого мощнаго движенія, которое возникло бы и помимо вліяній его творчества, вполнѣ самостоятельно, во всей своей типичности и яркости. Говоря короче, рождается вопросъ, какъ опредѣлить значеніе творчества Федотова, какъ одного изъ историческихъ звеньевъ въ развитіи русскаго искусства.

Федотовъ: В. Кн. Михаилъ Павловичъ.
(Собр. И. С. Остроухова).
Fédotoff: Le Grand Duc Michel.
(Collection de M-r Ostrooukhoff).

Повидимому, разрѣшить этотъ вопросъ, возможно только примѣняя къ творчеству Федотова тѣ методы детальнаго анализа и сравнительно-критическаго изученія, которые давно уже выработаны историками всеобщаго искусства на Западѣ. Теперь уже пора примѣнить такой детальный анализъ не только къ одному Федотову, но ко всей исторіи русскаго искусства въ XVIII и XIX вв., изучая каждаго художника въ связи съ его средой, учителями и предшественниками, изслѣдуя и хронологически располагая всѣ отдѣльныя его произведенія, чтобы, при помощи такихъ отдѣльныхъ монографій и изслѣдованій, возсоздать потомъ, какъ изъ готовыхъ кирпичей, органическое цѣльное зданіе исторіи русскаго искусства. Это методъ мелочной и кропотливый, соединяющій въ себѣ трудъ

Федотовъ: Переходъ егерей черезъ бродъ.

Fédotoff: Le passage d'un gué par les chasseurs de la garde.
(Collection de M-r Ostrooukhoff à Moscou).

собирателя, историка и археолога, но неизбѣжный въ настоящее время для изучающаго русское искусство и во всякомъ случаѣ единственно научный и способный привести къ точнымъ результатамъ.

Опытъ приблизительно такого методическаго изученія, хотя и въ слишкомъ бѣгломъ общемъ очеркѣ, мы пытались дать, что касается исторіи русскаго жанра и особенно творчества Федотова, въ изданіи «Московская Румянцевская Галерея» (Москва, 1905 г. изд. І. Кнебель). Тамъ мы раздѣлили исторію русскаго жанра на отдѣльные періоды и отмѣчали элементы, изъ которыхъ онъ слагался: періодъ иностраннаго вліянія, который начинается иллюстраціями къ Герберштейну и Олеарію и завершается рисунками А. Орловскаго, когда выработаны были и успѣли даже пріобрѣсть слегка національный внѣшній оттѣнокъ ходовые типы и колодки бытовыхъ и этнографическихъ композицій, какъ одинъ изъ элементовъ будущаго русскаго жанра. Наряду съ этимъ мы старались отмѣчать, начиная съ конца XVIII в., какъ особый элементъ и начатки самостоятельнаго творчества русскихъ художниковъ въ духѣ жанра, былъ ли то характерный стаффажъ въ городскомъ ведутѣ, или нѣсколько прикрашенный портретъ натурщика съ чертами бытоваго типа. Третій важный элементъ жанровой живописи даютъ изображенія intérieur'овъ начала XIX вѣка и Венеціановъ съ его школой, сдѣлавшіе много для разработки чисто внѣшняго реализма въ русскомъ искусствѣ, для реальной передачи обстановки, костюмовъ, и портретнаго изображенія простонародныхъ типовъ.

Мы старались показать, какъ Федотовъ воспринялъ въ свое творчество всѣ эти элементы, внесенные въ русское искусство его предшественниками, и слилъ ихъ наконецъ въ одно органическое цѣлое, впервые давъ въ своихъ картинахъ образцы истинно художественнаго реализма, притомъ глубоко національнаго не только по внѣшней формѣ, но и по внутреннему духу. Съ Федотовымъ впервые народился русскій жанръ, вполнѣ національный и чисто художественный, вмѣсто прежнихъ бытовыхъ и этнографическихъ иллюстрацій и этюдовъ портретнаго характера. Отмѣчая особенное положеніе Федотова, какъ художника, примкнувшаго съ одной стороны къ нѣкоторымъ преданіямъ и взглядамъ, идущимъ еще изъ XVIII вѣка, съ другой, создавшаго впервые типическія формы, которымъ только въ будущемъ суждено было широкое и разнообразное развитіе подъ вліяніемъ новыхъ общественныхъ идей, мы старались въ то же время прослѣдить отдѣльные моменты художественнаго развитія Федотова. Для этой цѣли мы сопоставляли указанія автобіографіи Федотова (по собственной его рукописи, любезно предоставленной намъ П. Я. Дашковымъ) освобождая ее отъ произвольныхъ искаженій редактора «Москвитянина», М. П. Погодина, съ извѣстнымъ намъ матеріаломъ акварелей, эскизовъ и картинъ Федотова. Почти весь этотъ матеріалъ былъ уже раньше отмѣченъ въ литературѣ (см. статьи А. И. Сомова «П. А. Федотовъ» и В. В. Жерве; Историч. Вѣстн. 1901 г. мартъ и Воен. Сборн. 1902 г. № 11), но значительная часть его еще нигдѣ не была опубликована при помощи фотографическихъ воспроизведеній. Не могли этого сдѣлать и мы въ «Московской Румянцевской Галереѣ» по особымъ условіямъ этого из-

данія. Мы хотѣли бы теперь восполнить этотъ пробѣлъ и отмѣтить отдѣльные интересные моменты въ творчествѣ Федотова, предложивъ на страницахъ «Старыхъ Годовъ» то, что намъ казалось наиболѣе характернымъ изъ произведеній Федотова, до сихъ поръ еще не опубликованныхъ и неизвѣстныхъ не только большой публикѣ, но и многимъ изъ любителей.

Поступивъ въ Академію Художествъ въ 1844 году, Федотовъ, какъ извѣстно, началъ заниматься въ батальномъ классѣ подъ руководствомъ проф. Зауэрвейда. Повидимому, къ этому времени, тотчасъ послѣ оставленія Федотовымъ (въ январѣ 1844 г.) военной службы, относится его акварель (изъ собранія И. С. Остроухова въ Москвѣ), изображающая «Переходъ егерей въ бродъ на маневрахъ» (разм. 30 с. $\times$ 36 с.). Она отличается еще большой наивностью техники. Синія облака, мутныя волны рѣки, грязнобурые обрывы берега, синіе и красные мундиры, румянецъ лицъ переданы схематично, жесткими, грубоватыми красочными пятнами. Но въ деталяхъ легко замѣтить много жизненнаго: отдѣльныя фигуры иногда очень характерны и общее движеніе всего отряда, карабкающихся на обрывы берега егерей, схвачено удачно. Еще К. Брюлловъ отмѣтилъ очень вѣрно способность къ передачѣ движеній, какъ особенность дарованія Федотова; «центральная линія движенія у Васъ вездѣ вѣрна, а остальное придетъ. Продолжайте съ Богомъ, какъ начали» — сказалъ Брюлловъ посѣтившему его Федотову (письмо Федотова къ М. П. Погодину изъ собр. П. Я. Дашкова). Грубоватый характеръ красокъ и рисунка трудно объяснять въ данномъ случаѣ только неопытностью любителя, такъ какъ уже до 1844 года, еще во время службы въ Финляндскомъ полку, Федотовъ исполнилъ нѣсколько акварелей, законченныхъ отчасти по натурѣ и притомъ съ миніатюрной тонкостью, и въ общемъ правильныхъ по рисунку. Къ числу ихъ относится «Встрѣча В. Кн. Михаила Павловича въ лагерѣ Финляндскаго полка въ 1837 г.» и начатая вскорѣ затѣмъ и оставшаяся неоконченной акварель: «Освященіе знаменъ послѣ пожара въ обновленномъ Зимнемъ Дворцѣ» (въ собраніи С. С. Боткина, въ Петербургѣ). Аналогичны по характеру и совершенству техники и относящіеся къ той же эпохѣ миніатюрные акварельные портреты В. Кн. Михаила Павловича, поражающіе тонкостью и чистотой отдѣлки. Федотовъ, по словамъ Дружинина, сдѣлалъ около 20-ти такихъ портретовъ В. Князя, такъ какъ они, въ виду большого сходства, быстро находили себѣ сбытъ въ магазинѣ Даціаро. Мы приводимъ здѣсь одинъ образецъ этого портрета изъ собранія И. С. Остроухова (другихъ экземпляровъ мы пока не встрѣчали). Если удивительную тонкость и законченность работы въ только что отмѣченныхъ произведеніяхъ еще можно объяснять отчасти кропотливой усидчивостью любителя или частымъ повтореніемъ привычной темы, въ которой художникъ набилъ себѣ руку, то не меньшимъ художественнымъ совершенствомъ, при болѣе характерной и энергичной техникѣ, отличаются приводимые здѣсь два небольшихъ этюда съ солдатъ-натурщиковъ (изъ собр. И. С. Остроухова), исполненные Федотовымъ, если судить по сюжету, вѣроятно, въ періодъ его занятій батальной живописью въ классѣ Зауэрвейда. Въ этихъ двухъ этюдахъ натура передана превосходно. Въ краскахъ столько силы, тепла

Федотовъ: Этюды.
(Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ).

Fédotoff: Études.
(Collection de M-r Ostroououkhoff à Moscou).

и свѣта, что, еслибъ не отчетливый почти чеканный характеръ техники, мы охотно отнесли бы эти акварели къ послѣднему лучшему періоду въ творчествѣ Федотова. Если въ сравненіи съ этими этюдами «Переходъ егерей въ бродъ» исполненъ совершенно примитивно, то это объясняется скорѣе всего тѣмъ, что эта акварель была, вѣроятно, лишь первымъ наскоро написаннымъ эскизомъ будущей картины. Подъ акварелью рукой Федотова написано: П. Федотовъ. 1844 г. декабрь.

Къ этой же эпохѣ біографы Федотова (Дружининъ, Сомовъ, Толбинъ) относятъ и нѣсколько аналогичныхъ акварелей и рисунковъ изъ военнаго быта, исполненныхъ Федотовымъ, вѣроятно, такъ же эскизно, напр., «Французскіе мародеры въ русской деревнѣ» (см. очеркъ карандашемъ у В. Е. Маковскаго), «Вечернія увеселенія въ казармахъ по случаю полкового праздника», «Казарменная жизнь»—серія акварелей въ духѣ Гогарта. Послѣднія, повидимому, были лишь задуманы Федотовымъ и служили часто предметомъ обсужденій и споровъ съ пріятелями, но такъ и не дождались исполненія.

Несмотря на рѣшеніе посвятить себя батальной живописи, природныя склонности Федотова, воспитанныя наблюденіями еще «съ высоты московскаго сѣнника» (см. Дружининъ «Воспоминанія о П. А. Федотовѣ»), все же по прежнему влекли его къ всестороннему изображенію бытовыхъ чертъ и типовъ окружающей его дѣйствительности. Въ его альбомахъ, теперь исчезнувшихъ, среди причудливыхъ каррикатуръ, портретовъ и военныхъ сценъ, всегда встрѣчались и наброски сценъ и типовъ, подмѣченныхъ Федотовымъ на обычныхъ его прогулкахъ по захолустьямъ Петербурга, на Смоленскомъ кладбищѣ или въ городкѣ петербургской бѣдноты, Галерной Гавани, гдѣ онъ продолжалъ обогащать, по его собственному выраженію, «основной фондъ своего дарованія», прислушиваясь къ мѣткимъ выраженіямъ, присматриваясь къ лицамъ и сценамъ, заглядывая въ окна и подземныя таверны. Повидимому, къ этимъ рисункамъ изъ Федотовскихъ альбомовъ относится и интересная акварель, принадлежащая профессору А. Б. Фохту въ Москвѣ, «На базарной площади» ($21^1/_2$ с.$\times$16 с. Подпись: П. Федотовъ 1847), помѣченная 1847 годомъ, въ которомъ Федотовъ написалъ двѣ свои первыя картины «Разборчивая Невѣста» и «Свѣжій Кавалеръ». Акварель изображаетъ одну изъ площадей Петербурга, со всѣхъ сторонъ огражденную скучными сѣрыми и желтыми домами; вдали надъ ними возвышается зданіе каланчи, справа видно наскоро сколоченное сѣрое деревянное строеніе базарныхъ лавокъ. Бѣлая крестьянская лошадка, запряженная въ возъ съ сѣномъ, стоитъ съ типично согнутой задней ногой, точно погрузившись въ дремоту; слѣва, передъ возами съ сѣномъ, пирожникъ продаетъ свой товаръ крестьянину; позади виденъ хозяинъ воза, а вдали два казака верхами; справа двѣ старухи-кумушки ведутъ оживленную бесѣду; за ними виднѣется толпа посѣтителей базара, и надъ моремъ людскихъ головъ возвышается фигура сидѣльца, спокойно стоящаго въ дверяхъ лавки въ типичной для всѣхъ лавочниковъ позѣ самодовольнаго созерцанія. Въ общемъ вся картинка исполнена въ довольно теплыхъ тонахъ, въ особенности въ ея правой части. Къ акварели кое гдѣ примѣшана гуашь; техника не всегда ровна и одина-

кова, мѣстами носитъ жесткій, несвободный характеръ, мѣстами отличается широтою, воздушностью и мягкостью. Въ характерѣ сюжета, композиціи и самыхъ типовъ живо чувствуется связь этой акварели съ безконечнымъ потокомъ шаблонныхъ литографій и рисунковъ, въ которыхъ иностранные художники, пріѣзжавшіе въ Россію съ конца XVIII в., Лепрэнсъ, Дамамъ Демартрэ, Аткинсонъ, Гейслеръ и др., изображали типическія сцены русской жизни. Многіе сюжеты, которые встрѣчаемъ у этихъ иллюстраторовъ, какъ, напримѣръ, народное гулянье, качели, казнь на торжищѣ, находятся уже въ изданіи путешествія Олеарія, да и по самому характеру и преобладанію чисто этнографическаго интереса эти иллюстраціи представляли лишь дальнѣйшее развитіе рисунковъ, помѣщенныхъ въ изданіи Олеарія. Отличаясь почти совершенно фантастическимъ характеромъ въ изображеніи Лепрэнса и отчасти Дальстейна и Аткинсона, эти сцены становятся все болѣе вѣрными дѣйствительности у Гейслера, Кольмана, Барбье. Длинный рядъ этихъ иностранныхъ иллюстраторовъ замыкается наконецъ полякомъ А. Орловскимъ, который по своей славянской натурѣ сумѣлъ глубже понять типичныя черты русской жизни и, изображая часто тѣ же сцены, и особенно базары, извощичьи биржи, длинные обозы и высоко нагруженные возы, сумѣлъ придать этимъ сценамъ быта и условнымъ уже до него установившимся простонароднымъ типамъ болѣе русскій и художественный характеръ. Въ своихъ чудной красоты литографіяхъ онъ далъ рядъ богатыхъ, сложныхъ композицій съ эпическою широтой размаха, съ красивою игрой свѣтотѣни. Онѣ образуютъ уже переходъ отъ разряда этнографическихъ рисунковъ къ чисто художественному жанровому творчеству. Фигуры продавца-пирожника и крестьянина слѣва въ акварели Федотова, слабо нарисованныя и условныя по типамъ, живо напоминаютъ еще шаблонные типы Гейслера и типы продавцовъ и покупателей изъ извѣстнаго изданія начала XIX в. «Волшебный Фонарь»; удаляющіеся казаки и крестьянская лошадка взяты какъ будто цѣликомъ изъ литографій Орловскаго, за то двѣ старухи слѣва, необычайно типичныя и полныя юмора фигуры, чуждыя всего условнаго, и вообще вся лѣвая сторона съ толпою у базарныхъ лавокъ, богатая жизненной правдой и движеніемъ и написанная шире и свободнѣй остальныхъ частей, обнаруживаютъ проблески самостоятельнаго крѣпнущаго дарованія Федотова.

Но обратимся къ автобіографіи Федотова (по рукописи П. Я. Дашкова) и выскажемъ нѣсколько замѣчаній объ одномъ исчезнувшемъ теперь эскизѣ художника, который можетъ дать намъ матеріалъ для нѣкоторыхъ заключеній въ дальнѣйшемъ. «Старая страсть къ нравственно критическимъ сценамъ изъ обыкновенной жизни, прорывавшаяся уже и прежде (и наиболѣе утвержденная въ душѣ)», говоритъ Федотовъ въ автобіографіи, «получивши поощрительный отзывъ и благословеніе на чинъ народнаго нравоописателя отъ И. А. Крылова, теперь на свободѣ развилась вполнѣ, такъ что профессоръ его Зауэрвейдъ нашелъ не лишнимъ оставить ученика своему собственному влеченію, и начались тогда по временамъ появляться уже сложные эскизы (зачеркнуто въ рукописи самимъ Федотовымъ:.... направленіе это высказываться въ эскизахъ)». Очевидно, подъ «сложными эскизами» въ

Федотовъ: На базарной площади.
(Собств. А. Б. Фохта, въ Москвѣ).

Fédotoff: Un jour de marché.
(App. à M-r A. Focht, à Moscou).

которыхъ «начало высказываться направленіе» народнаго нравоописателя, Федотовъ разумѣетъ и тѣ нѣсколько эскизовъ сепіей, которые находятся теперь въ Третьяковской галлереѣ. Эти эскизы интересны, какъ упражненія Федотова въ нравоучительномъ стилѣ Гогарта. Какъ извѣстно, изъ этихъ эскизовъ Федотова, находящихся теперь въ Третьяковской галереѣ, и другихъ его произведеній въ 1850 году была устроена выставка въ «Художественномъ Классѣ» въ Москвѣ. Среди этихъ эскизовъ былъ тогда и эскизъ «Крестины», повидимому, недошедшій до насъ: по крайней мѣрѣ его нѣтъ въ извѣстныхъ намъ коллекціяхъ рисунковъ Федотова. Какъ и остальные эскизы Федотова на Московской выставкѣ, эскизъ «Крестины», вѣроятно, былъ исполненъ сепіей

Федотовъ: портретъ А. М. Пацевичъ.
(Собств. С. С. Бакулиной).

Fédotoff: portrait de M-me Patsévitch.
(App. à M-me Bakouline).

Федотовъ: портретъ М. М. Родивановской. (Собств. С. С. Бакулиной).

Fédotoff: portrait de M-me Rodivanoffsky. (App. à M-me Bakouline).

— очевидно, именно этотъ эскизъ и разумѣлъ А. И. Сомовъ въ составленномъ имъ каталогѣ произведеній Федотова (Сомовъ «П. А. Федотовъ» изд. 1878 г.), въ которомъ «Крестины» отнесены къ разряду «акварелей, неизвѣстно гдѣ находящихся». Самъ Федотовъ такъ описываетъ намъ эскизъ «Крестины», бывшій на Московской выставкѣ: «Бѣдное семейство, дѣти дерутся за ломоть хлѣба. Старуха-прислуга стружечками и ломаными стульями топитъ лежанку. Является дьячекъ съ купелью и просвирня. А отецъ семейства является къ женѣ съ бутылками вина, чтобъ справить крестины на славу». («Москвитянинъ» 1850 г. апр. кн. 2, отд. V стр. 176). Описаніе этого эскиза дано также въ статьѣ В. В. Толбина «Павелъ Андреевичъ Ѳедотовъ», написанной вскорѣ послѣ смерти Федотова (Пантеонъ 1854 г. № 1). Хотя вообще эта статья не свободна отъ ошибокъ и представляетъ спѣшно составленную компиляцію, однако эскизы Федотова (въ томъ числѣ и эскизъ «Крестины») Толбинъ могъ еще видѣть самъ, и мелкія подробности ихъ, только имъ отмѣченныя, поэтому нельзя оставить безъ вниманія. По словамъ Толбина, въ «Крестинахъ» художникъ изобразилъ «комнату, раздѣленную на два отдѣленія ситцевымъ пологомъ... родильница,... вынувъ изъ корзинки, служащей вмѣсто колыбели, младенца, собирается кормить его... Въ смятой старой шляпѣ, въ засаленномъ фракѣ, локти котораго прорваны, отецъ горделиво держитъ надъ головой, въ каждой рукѣ, по бутылкѣ клико, между тѣмъ какъ четверо другихъ его дѣтей спорятъ и ссорятся за кусокъ бѣлаго хлѣба. Вмѣсто дровъ, кухарка собирается топить печку бумажками, стружками и обломками отъ старой мебели. По лицу отца семейства замѣтно, что онъ въ полномъ восторгѣ отъ своей покупки и ни на что прочее не желаетъ обращать никакого вниманія». Описанія Федотова и Толбина позволяютъ думать, что главный интересъ эскиза заключался въ назидательномъ сопоставленіи страданія и жалкой нищеты съ озлобленіемъ дерущихся дѣтей и пьяною безпечностью отца. Дьячекъ и просвирня, повидимому, были

Федотовъ: портретъ М. П. Дружининой.
(Собств. В. Г. Дружинина).

Fédotoff: portrait de M-me Droujinine.
(App. à M-r W. Droujinine).

лишь второстепенными фигурами, не особенно замѣтными, такъ что Толбинъ даже забываетъ объ нихъ упомянуть.

Мы ограничимся пока лишь этимъ выводомъ, который еще пригодится намъ впослѣдствіи и обратимся къ дальнѣйшимъ строкамъ автобіографіи. «Черезъ три года этюдныхъ», читаемъ мы здѣсь, «начались пробы писанія въ миніатюрѣ масляными красками. Для практики онъ переписалъ этой манерой портреты почти всѣхъ своихъ знакомыхъ и потомъ принялся за несложныя картины». Мы приводимъ здѣсь въ снимкахъ наиболѣе интересные образцы такихъ маленькихъ портретовъ Федотова, которые хотя и были упомянуты въ печати (статья В. В. Жерве «Историч. Вѣстн.» 1901 г. мартъ), но нигдѣ не были приведены въ изображеніяхъ. Три изъ нихъ, исполненные акварелью, относятся еще къ эпохѣ 30-хъ годовъ, когда Федотовъ еще былъ офицеромъ Финляндскаго полка и не отдался еще исключительно искусству. Эти портреты изображаютъ хорошихъ знакомыхъ Федотова, членовъ семьи Родивановскихъ, его товарищей по полку (собств. С. С. Бакулиной, Павловскъ). Одинъ изъ нихъ представляетъ Анну Михайловну Пацевичъ, урожденную Родивановскую. Это шатенка, съ выразительными синими глазами, съ пышною косой, уложенной корзинкой въ нѣсколько рядовъ, въ свѣтло-голубомъ платьѣ съ кружевнымъ жабо, съ синей бархаткой фероньерки на лбу. Тонъ лица теплый, желтовато-розовый съ блѣдно-синеватыми тѣнями; темный фонъ проложенъ широкими коричневатыми и синеватыми мазками и представляетъ какъ бы отдаленное подобіе облаковъ и неба (разм. 14½ с. ╳ 18½ с.). Второй портретъ — ея сестры Маріи Михайловны Родивановской, 25 лѣтъ отъ роду, свѣтлой шатенки, съ такою же роскошною косой и черной лентой фероньерки, какъ и у сестры, въ темно-синемъ платьѣ, въ прозрачной лиловой косынкѣ, прикрывающей декольте; въ ушахъ золотыя серьги съ изумрудами. Въ углу подпись карандашомъ: П. Ф. 183; послѣдняя цифра даты (7 по словамъ владѣлицы) скрыта за рамой. Колоритъ въ общемъ тотъ же, что и въ первомъ портретѣ (14½ с. ╳ 18½ с.). Третій портретъ изображаетъ мужа первой дамы Семена Васильевича Пацевича, врача Финляндскаго полка. Это—свѣтлый блондинъ съ слегка грустнымъ выраженіемъ голубыхъ глазъ. Онъ въ черномъ форменномъ сюртукѣ, съ золотыми галунами, и сидитъ облокотившись рукой на темно-красную спинку кресла. Колоритъ и фонъ таковы же, какъ и въ предыдущихъ портретахъ, только тонъ лица нѣсколько теплѣе. Подпись гуашью П. Ф. 1836. VIII (12½ с. ╳ 15½ с.). По чистотѣ и силѣ красокъ эти работы хотя и уступаютъ портретамъ знаменитыхъ акварелистовъ того времени, но отличаются той симпатичной свѣжестью и безыскусственной, счастливой техникой, которыя такъ часто бываютъ свойственны произведеніямъ даровитыхъ самоучекъ-любителей. Въ общемъ эти три портрета напоминаютъ блѣднымъ матовымъ желтоватымъ тономъ лицъ, холодными коричневыми и синеватыми мазками фона и наряднымъ видомъ изображенныхъ (по крайней мѣрѣ въ женскихъ портретахъ) акварельные миніатюрные портреты на эмали, фарфорѣ и кости, весьма распространенные въ XVIII и началѣ XIX в.в. Всѣ три лица въ высшей степени типичны и характерны, и если лица дамъ не лишены еще чисто портретной офи-

ціальности и обнаруживаютъ мало внутренней жизни, то въ мужскомъ портретѣ сдѣлана попытка захватить натуру въ болѣе простой житейской позѣ и освѣтить внутреннимъ выраженіемъ лицо. Едва ли можно сомнѣваться, что въ отношеніи сходства всѣ три портрета были въ высшей степени удачны. Если нѣкоторые недостатки рисунка (напр. очертанія руки въ портретѣ Пацевича) еще обличаютъ въ художникѣ любителя, которому многое дается не легко, то въ дальнѣйшихъ работахъ Федотова чувствуется уже большая увѣренность и въ этомъ отношеніи.

Побѣждая уже съ большей легкостью трудности рисунка, Федотовъ удачно справляется съ сложною задачей изобразить портретъ-группу, которой онъ при этомъ придаетъ характеръ жанровой сцены. Таковы двѣ упомянутыя выше акварели Федотова конца 30-хъ годовъ: «Пріѣздъ В. Кн. Михаила Павловича въ лагерь Финляндскаго полка» и «Освященіе знаменъ». Къ этому же типу относится и менѣе сложная по задачѣ акварель собств. В. Г. Дружинина, Петербургъ), изображающая трехъ братьевъ Дружининыхъ, сослуживцевъ Федотова. Слѣва, положивъ одну руку, съ угольникомъ въ рейсфедерѣ, на зеленый ломберный столъ, на которомъ видны начерченные мѣломъ, вѣроятно, во время карточной игры, крестики и цифры, а въ другой держа чубукъ и пуская изо рта струю табачнаго дыма, сидитъ Андрей Васильевичъ Дружининъ. Передъ нимъ лежитъ листъ бумаги. Посреди за столомъ, лицомъ къ зрителю, изображенъ Григорій Васильевичъ Дружининъ, передъ нимъ—раскрытая книга; справа отъ зрителя сидитъ старшій братъ, писатель Александръ Васильевичъ Дружининъ въ черномъ штатскомъ платьѣ, положивъ правую руку на столъ, а другую опустивъ на спинку краснаго кресла. Передъ нимъ также раскрытая книжка и чернильница съ перомъ. Тутъ же справа на столѣ лежатъ еще двѣ книги и двѣ гипсовыя маски, рисовать съ которыхъ, вѣроятно, приготовился сидящій слѣва. На стѣнѣ видны золоченыя рамки картинъ и между ними лампа. Фигуры выдѣляются на темномъ тепловато-сѣромъ фонѣ стѣны. (Подъ темнымъ ободкомъ портрета, справа, подпись: 1840. Декабрь П. Федотовъ). По техникѣ это блестящій образецъ «писанія въ миніатюрѣ», къ которому Федотовъ, очевидно, чувствовалъ особое пристрастіе. Мундиры и всѣ мелочи обстановки выписаны превосходно. Подобная же превосходная миніатюрная акварель Федотова, полупортретнаго-полужанроваго характера, относящаяся, вѣроятно, къ тому же времени, есть въ собраніи рисунковъ А. И. Сомова (Петербургъ). Она изображаетъ денщика, съ удобствомъ расположившагося на барскомъ креслѣ, у стола. Всѣ мелкіе аксессуары: гитара у кресла, листы рисунковъ на полу, круглое зеркальце, бритвы, тарелка съ акварельными красками, бумаги на столѣ выписаны удивительно тонко, изящно и съ любовью. Видно, что Федотовъ уже овладѣлъ техникою акварели настолько, что могъ выработать себѣ въ ней въ высшей степени своеобразный, простой и безпритязательный, но тѣмъ еще болѣе изящный пріемъ, въ которомъ неразрывно связаны преданія аристократически изящной акварельной миніатюры XVIII вѣка на слоновой кости и эмали табакерокъ и медальоновъ и демократическая безыскусственность и правда реализма XIX вѣка, близкій расцвѣтъ котораго уже предвѣщало дарованіе Федотова. Портреты братьевъ Дружининыхъ—это одно-

временно и драгоцѣнная ювелирная бездѣлка и первая серьезная попытка дать правдивую внутреннюю характеристику лицъ средствами искусства. Художникъ старается застигнуть ихъ въ расплохъ, въ обыденныхъ житейскихъ неоффиціальныхъ позахъ, въ разстегнутыхъ по домашнему мундирахъ, окружить ихъ привычной обстановкой и аттрибутами любимыхъ занятій. Изображенныя имъ лица уже не парадируютъ передъ зрителемъ, а живутъ, не замѣчая его, связанные тѣснымъ интимнымъ отношеніемъ другъ къ другу. Въ еще болѣе яркой формѣ преслѣдуетъ ту же самую задачу жизненной, естественной композиціи Федотовъ въ извѣстной неоконченной акварели «Игроки» (въ Третьяковской галереѣ), которая по характеру техники должна быть также отнесена къ началу 40-хъ годовъ (1841—42 г.), что подтвердилъ намъ своимъ свидѣтельствомъ П. С. Ван-

Федотовъ: портретъ С. В. Пацевича. (Собств. С. С. Бакулиной).

Fédotoff: portrait de S. W. Patzévitch. (App. à M-me Bakouline).

новскій, одинъ изъ игроковъ, изображенныхъ на этой акварели (относительно именъ лицъ, изображенныхъ на этой акварели, см. «Московская Румянцевская Галерея» стр. 59, прим.). И Можайскій въ своей статьѣ «Нѣсколько словъ о покойномъ академикѣ П. А. Ѳедотовѣ» («Отеч. Зап.» 1859 г. январь) передаетъ по памяти взглядъ Федотова на задачи портретной живописи, стоящій въ полномъ соотвѣтствіи съ только что отмѣченными произведеніями художника: «Терпѣть не могу нашихъ портретовъ: они всѣ невѣрны, развѣ рѣдкіе, писанные великими мастерами. Можно ли уловить душу человѣка, пришедшаго именно съ той цѣлью, чтобъ съ него писали портретъ? Что такое выражаетъ лицо его во время

сеанса? Чѣмъ онъ занятъ, чѣмъ развлеченъ? Сидитъ, не смѣя шевельнуться. Великіе художники имѣютъ способность прозирать и улавливать душу даже въ такіе глупые моменты безсмысленной неподвижности. Впрочемъ, я все таки полагаю, что портретъ долженъ быть исторической картиной, въ которой изображаемое лицо было бы дѣйствователемъ: тогда только въ немъ будетъ смыслъ, жизнь и видѣнъ характеръ того, съ кого пишутъ». Можайскій указываетъ по этому поводу на прекрасную семейную картинку, написанную Федотовымъ: «отецъ, куря папироску, пустилъ шутя дымъ въ своего ребенка, а мать, смѣясь, разгоняетъ этотъ дымъ, чтобъ дитя не закашлялось». Карандашный набросокъ семейнаго портрета, повидимому, какъ разъ на подобную тему, есть въ собраніи рисунковъ А. И. Сомова, но самаго портрета намъ не удалось найти среди уцѣлѣвшихъ произведеній Федотова. Семейный портретъ-группа Федотова есть также у дочерей г-жи Ю. С. Рейслеръ, вдовы его друга П. И. Рейслера въ Петербургѣ. (Къ сожалѣнію, владѣльцы портрета отказали намъ въ разрѣшеніи не только сфотографировать портретъ, но даже посмотрѣть на него).

Если таковы, дѣйствительно, были мысли Федотова, относительно портрета, въ чемъ, повидимому, нѣтъ основаній сомнѣваться, то приходится признать, что, продолжая по стопамъ Щукина, Кипренскаго, Тропинина, Варнека и др. опрощеніе портретнаго стиля, Федотовъ даже въ большей степени, чѣмъ слишкомъ эффектный и не проникающій глубоко въ душу Брюлловъ, заслуживаетъ имени отца психологическаго и реальнаго портрета въ русской живописи XIX вѣка.

Но нѣтъ сомнѣнія, что intérieur'ы венеціановцевъ и красивые портреты Брюллова, съ ихъ богатой сложной обстановкой, цвѣтами, мебелью, портьерами и анфиладой комнатъ, оказали вліяніе на Федотова; только въ портретахъ послѣдняго эта обстановка носитъ болѣе демократическій, скромный характеръ, интимнѣе связана съ душевнымъ міромъ изображеннаго лица и не отвлекаетъ отъ него вниманія зрителя, придавая въ то же время особенно уютную теплоту и жизненность цѣлому. Таковъ, напр., прекрасный портретъ (масляными красками) Маріи Павловны Дружининой, матери братьевъ Дружининыхъ, друзей Федотова (собств. В. Г. Дружинина). На портретѣ изображена сильная брюнетка, въ бѣломъ кружевномъ чепцѣ, въ черномъ шелковомъ платьѣ съ кружевнымъ воротникомъ, въ коричневато-малиновой (changeant) пакидкѣ; она сидитъ въ большомъ синемъ креслѣ, опершись локтемъ на ломберный зеленый столикъ, другую руку положивъ на колѣни, а ноги умѣстивъ на вышитой скамеечкѣ. Полъ устланъ цвѣтнымъ ковромъ. За столикомъ стоитъ боскетъ, оплетенный плющемъ, надъ кресломъ видны столикъ и зеркало, въ которомъ отражается шандалъ съ золоченымъ амуромъ, далѣе окно съ горшкомъ цвѣтовъ, рядомъ на полу большая кадка съ пальмой, и за ней еще какое то растеніе, съ большими листьями. Справа въ углу подпись: П. Федотовъ. (23 с. $\times$ 30½ с.). Превосходно передано типичное лицо, исполненное доброты и благородства, спокойствія и ясной твердости. По тонкой и сложной характеристикѣ, это одинъ изъ лучшихъ портретовъ Федотова, но тона и живопись оставляютъ нѣсколько сухое впечатлѣніе. Можетъ быть, виной тому былъ

Федотов: Курильщик. *(Из собранія А. И. Сомова).*

Fédotoff: Le fumeur. *(Collection de M-r A. Somoff).*

избытокъ мелочей и аксесуаровъ, въ связи съ стремленіемъ художника выписать ихъ возможно законченнѣй и внимательнѣй. Можетъ быть, этотъ портретъ относится къ серединѣ 40-хъ годовъ и представляетъ одну изъ первыхъ «пробъ» Федотова писать «въ миніатюрѣ масляными красками портреты своихъ знакомыхъ», о чемъ онъ самъ упоминаетъ въ приведенной вышѣ цитатѣ автобіографіи.

Нѣсколько (7) миніатюрныхъ портретовъ, исполненныхъ Федотовымъ масляными красками, принадлежатъ Н. П. Вернеръ, урожденной Жданович. Они, по свидѣтельству владѣлицы, исполнены въ 1846—7 г. и относятся, слѣдовательно, какъ разъ къ числу тѣхъ же пробъ писанія въ миніатюрѣ портретовъ масляными красками, которому предался Федотовъ, по его словамъ, послѣ трехлѣтняго пребыванія въ Академіи, чтобы лучше освоиться съ новой для него техникой. Въ художественномъ отношеніи это, можетъ быть, лучшія изъ числа всѣхъ пробъ Федотова въ этомъ родѣ. Мы приведемъ здѣсь наиболѣе удачныя и характерныя изъ нихъ. Гостепріимная семья Ждановичей были близкіе друзья Федотова; двое молодыхъ Ждановичей были офицерами, товарищами художника по прежней его службѣ въ Финляндскомъ полку. Федотовъ написалъ портреты всѣхъ членовъ семьи отъ мала до велика. Превосходенъ портретъ главы семьи Петра Владиміровича Ждановича, служившаго начальникомъ отдѣленія въ Морскомъ Министерствѣ. На Ждановичѣ черный фракъ и цвѣтной жилетъ съ синими и темнокрасными полосами, на шеѣ галстухъ и орденъ Владиміра на красной лентѣ. Передъ нимъ на

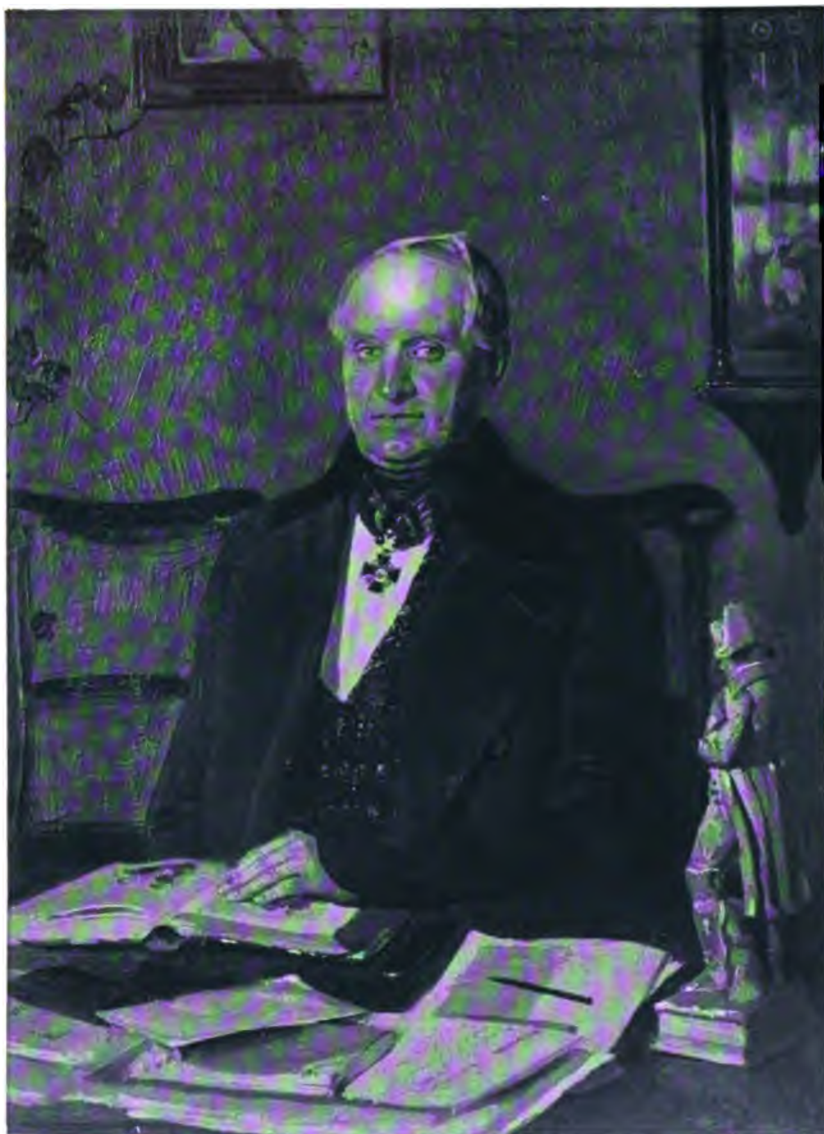
Федотовъ: портретъ Н. П. Ждановичъ. (Собств. Н. П. Вернеръ).

Fédotoff: portrait de M-elle Jdanovitch. (App. à M-me Werner).

столѣ книга in folio съ рисунками, журналы, футляръ очковъ, бумага, карандашъ и статуэтка Паполеона (П. В. Ждановичъ интересовался исторіей Наполеона и былъ его горячимъ поклонникомъ). На фонѣ зеленовато-синей темной стѣны выдѣляются прекрасно написанные часы въ футлярѣ со стекломъ, часть портрета въ рамѣ, вѣтка растенія, спинки двухъ стульевъ съ красной обивкой и красная же низкая спинка стула, на которомъ сидитъ самъ Ждановичъ. Голова съ сѣдѣющими волосами написана превосходно, всѣ тона даны сразу, хорошо намѣченныя очертанія воздушныхъ тѣней даютъ ясность и силу лѣпкѣ ($12^1/_2 \times 17$ с.). Портретъ въ высшей степени типиченъ и въ смыслѣ внутренней характеристики. Передъ нами типъ чиновника, исполнительнаго и отчетливаго, но живой взоръ стальныхъ свѣтло-сѣрыхъ глазъ скрываетъ что то болѣе широкое, симпатичное въ душѣ, наличность духовныхъ интересовъ, неподдѣльное добродушіе и общительность, благодаря которымъ домъ

Федотовъ: портретъ А. П. Ждановичъ. (Собств. Н. П. Вернеръ).

Fédotoff: portrait de M-elle Jdanovitch. (App. à M-me Werner).



Федотовъ: портретъ П. В. Ждановича. (Собств. Н. П. Вернеръ).

Fédotoff: portrait de M-r Jdanovitch. (App. à M-me Werner).

Федотовъ: портретъ Н. И. Чернышевой.
(Собств. Н. П. Вернеръ).

Fédotoff: portrait de M-me Tschernicheff.
(App. à M-me Werner).

Федотовъ: портретъ А. П. Ждановичъ.
(Собств. Н. П. Вернеръ).

Fédotoff: portrait de M-elle Jdanovitch.
(App. à M-me Werner).

Ждановичей былъ извѣстенъ гостепріимствомъ и всегда привлекалъ молодежь. Не такъ чисты тона въ портретѣ Натальи Петровны Чернышовой, свояченицы П. В. Ждановича. Старушка одѣта въ темно-сѣромъ платьѣ changeant, скрытомъ подъ большой зеленой шалью съ красною узорною каймой. Техника портрета нѣсколько замучена, но всѣ черты лица исполнены необычайной внутренней жизненности ($12^{1}/_{2} \times 16^{2}/_{3}$ с.).

Интересенъ по трудности задачи портретъ дочери П. В. Ждановича, Анны Петровны, 22-хъ лѣтъ, въ черномъ траурномъ платьѣ. Фигура выдѣляется на зеленоватомъ фонѣ и освѣщена нѣсколько сзади и сбоку, почти все лицо въ тѣни — эффектъ особенно любимый Брюлловымъ, вліянію котораго, хотя и въ очень слабой степени порою поддавался и Федотовъ. Чисто-живописная задача,—передать правдиво и воздушно затѣненное лицо,—которую художникъ поставилъ себѣ въ этомъ портретѣ и достаточно удачно разрѣшилъ, очевидно, отвлекла его силы отъ внутренней характеристики лица, въ данномъ случаѣ не столь опредѣленной, какъ въ другихъ портретахъ. Но, въ общемъ, лицу все же нельзя отказать въ жизненности. Замѣтно упрощаетъ теперь Федотовъ обстановку: нѣтъ прежняго обремененія аксесуарами. Бюваръ для бумагъ, чернильный приборъ, свѣча въ хрустальномъ подсвѣчникѣ, — все это исполнено съ большимъ чувствомъ мѣры и находится въ правильномъ соотношеніи съ задачами портрета вообще. Описанный портретъ ($12^{1}/_{2} \times 17$ с.) дѣлаетъ особенно понятнымъ выраженіе автобіографіи Федотова: «для практики онъ переписалъ этою манерой портреты почти всѣхъ своихъ знакомыхъ». Въ данномъ случаѣ особенно ясно выступаютъ учебно-практическія цѣли, какими задавался художникъ.

За то портретъ другой сестры Жданович, Александры Петровны, выдѣляется по тонкости художественной характеристики. А. П. Жданович сидитъ въ красномъ вольтеровскомъ креслѣ. Она въ черномъ шелковомъ платьѣ съ розовымъ бантомъ у воротничка. Лицо, окаймленное темно-русыми волосами, исполнено въ нѣжныхъ свѣтло-розовыхъ тонахъ съ воздушными тѣнями. Фонъ зеленовато-синій ($12^{1}/_{2} \times 17$ с.). Особенно хорошо переданы большіе грустные глаза и слегка болѣзненная складка губъ. Эту элегичность выраженія Федотовъ находилъ типичной для лица А. П. Жданович, которая была вообще склонна къ грустнымъ настроеніямъ, особенно послѣ смерти матери. «Вы какъ будто спрашиваете, нѣтъ ли о чемъ погоревать», говаривалъ онъ ей. Но самый лучшій во всемъ ряду этихъ портретовъ Федотова есть, несомнѣнно, портретъ самой владѣлицы ихъ, младшей сестры Жданович, Надежды Петровны (по мужу Вернеръ). Онъ полонъ художественной простоты, изящества и свѣжей прелести, всегда свойственной юнымъ лицамъ. Институтка-смолянка въ голубомъ камлотовомъ платьѣ, въ бѣломъ фартукѣ съ лифомъ, сидитъ за клавикордами. Превосходно сгармонированы теплый свѣтло-желтоватый фонъ стѣны, смуглый золотистый тонъ лица и шеи, черный тоже теплый цвѣтъ волосъ и темнокрасные тона клавикордъ и стула. И по золотистой теплотѣ тоновъ и по свободѣ техники, скромной, но изящной и увѣренной, и по граціозности общаго (за исключеніемъ локтя правой руки, нарисованнаго нѣсколько

деревянно) это, несомнѣнно, одинъ изъ самыхъ лучшихъ портретовъ Федотова (19×24). Портретъ написанъ, вѣроятно, въ самомъ концѣ 40-хъ годовъ, когда Федотовъ уже обладалъ извѣстнымъ опытомъ въ работѣ масляными красками. Какъ разъ въ это время Федотовъ собирался писать картину изъ жизни институтокъ; можетъ быть, въ связи съ предполагаемой картиной и стоялъ этотъ этюдъ смолянки. По крайней мѣрѣ, вслѣдъ за исполненіемъ портрета Федотовъ, по воспоминаніямъ Н. П. Вернеръ, сочинилъ и читалъ ей свою басню, посвященную институткамъ. А литературные опыты Федотова подобнаго рода, какъ извѣстно, почти всегда сопровождали его попытки изобразить аналогичный сюжетъ и на полотнѣ. (См. «Московск. Румянц. Галер.» стр. 57—70). Къ этому времени (1849—50 г.) долженъ относиться этотъ портретъ и по разсчетамъ Н. П. Вернеръ (годъ ея рожденія 1836-ой; по портрету ей нельзя дать менѣе 14-ти лѣтъ, получается, слѣдовательно 1850 г., какъ время написанія портрета). По размѣрамъ этотъ портретъ отличается отъ портретовъ остальныхъ членовъ семьи Ждановичей, написанныхъ въ 1846 или 1847 годахъ. Холстъ натянутъ на подрамокъ, между тѣмъ какъ въ остальныхъ онъ налѣпленъ на картонъ. Всѣ эти указанія въ совокупности заставляютъ насъ датировать этотъ портретъ иначе чѣмъ предыдущіе, а именно 3—4 годами позднѣе. За то, очевидно, одновременно съ портретами 1846 года, былъ исполненъ Федотовымъ прелестный акварельный портретъ той же Надежды Петровны Вернеръ. Здѣсь она представлена лѣтъ 11—10, съ темными пышно завитыми локонами, въ красномъ яркомъ платьѣ, съ платкомъ въ рукахъ Портретъ исполненъ въ сильныхъ золотистыхъ тонахъ; по общему характеру, по широтѣ мазковъ и размѣрамъ (22 с. высоты) онъ стоитъ уже ближе къ масляным портретамъ Федотова, чѣмъ къ миніатюрнымъ акварелькамъ его, относящимся къ началу 40-хъ годовъ. Дѣтскія черты превосходно нарисованнаго лица хранятъ серьезность выраженія, отчасти вызванную, вѣроятно, напряженіемъ позированія и переоцѣнкой важности момента со стороны натурщицы. Въ домѣ Ждановичей написанъ Федотовымъ и портретъ О. И. де-Монкаль, двоюродной сестры Н. П. Вернеръ (собств. О. И. Правольской, урожд. де-Монкаль, р. 7 × 5 д.). Судя по фотографіи (видѣть оригиналъ мы не имѣли случая), этотъ портретъ исполненъ также около 1846 г., вмѣстѣ съ остальными портретами Ждановичей. Изящная блондинка съ черными глазами стоитъ, точно приготовившись къ танцу. Непринужденность и обаяніе чистой нѣжной юности чувствуется даже за условной позой живо воскрешающей красоту минувшихъ годовъ. Къ числу лучшихъ портретовъ Федотова принадлежитъ и портретъ его однокашника по корпусу и бывшаго товарища по полку П. С. Ванновскаго, впослѣдствіи военнаго министра. Портретъ, принадлежавшій самому Ванновскому, исполненъ Федотовымъ въ 1849-омъ году и остался неоконченнымъ, такъ какъ П. С. Ванновскій въ этомъ году отправился въ Венгерскій походъ. Во время написанія портрета Ванновскій былъ въ чинѣ штабсъ-капитана. Онъ изображенъ въ мундирѣ Финляндскаго полка, съ орденомъ Анны 3-й степени; руки, которыя художникъ успѣлъ только намѣтить угелькомъ и краской, держатъ каску (16×22 с.). Типичное, смугло-

Федотовъ: портретъ Н. П. Ждановичъ. *(Собств. Н. П. Вернеръ).*

Fédotoff: portrait de M-me Jdanovitch. *(App. à M-me Werner).*

ватое лицо, съ энергичнымъ выраженіемъ, черные волосы, открытый лобъ, исполненные жизни глаза и сочныя губы—все это прекрасно передалъ художникъ своей типичной, осторожной, но вовсе не сухой техникой, чуждой всякаго стремленія къ блеску, полной простоты и особеннаго уваженія къ правдѣ. Эта осторожная детальность техники Федотова, несомнѣнно, объясняется не столько робостью любителя, сколько его прежними навыками въ техникѣ миніатюрной акварели, отъ которой онъ и перешелъ къ масляной живописи.

Оставляя въ сторонѣ нѣсколько портретовъ, которые, хотя и приписываются ихъ владѣльцами Федотову, но самой манерой исполненія и отсутствіемъ подписи на лицевой сторонѣ вызываютъ въ насъ сомнѣнія

Федотовъ: портретъ О. И. де Монкаль. *Fédotoff: portait de M-elle de Moncal.*
(Собств. О. И. Правольской). *(App. à M-me Pravolsky).*

въ его авторствѣ, мы обращаемся снова къ автобіографіи. Переписавъ для практики портреты масляными красками почти всѣхъ знакомыхъ, Федотовъ «потомъ принялся за несложныя картинки», какъ сказано въ автобіографіи. Къ числу этихъ первыхъ пробныхъ картинокъ масляными красками относится, очевидно, и «Прибытіе дворцоваго гренадера въ свою бывшую роту Финляндскаго полка», которую біографы Федотова, невѣрно понимая свидѣтельство Дружинина (Современникъ, 1853, II), ошибочно считали акварелью и относили къ числу самыхъ первыхъ работъ Федотова, исполненныхъ еще въ серединѣ 30-хъ годовъ (см. А. И.

Сомовъ «П. А. Өедотовъ»). До сихъ поръ она считалась въ числѣ исчезнувшихъ произведеній Федотова, но стараніями И. С. Остроухова это отыскавшееся наконецъ вновь произведеніе Федотова было пріобрѣтено недавно для Третьяковской галереи. Этотъ маленькій эскизъ (38½ ╳ 25½), какъ и называетъ его Дружининъ въ своей статьѣ, написанъ масляными красками, которыми Федотовъ началъ работать, по свидѣтельству автобіографіи, съ середины 40-хъ годовъ. Сцена представляетъ внутренность одного изъ помѣщеній казармъ Финляндскаго полка. Большой залъ далеко уходитъ въ перспективу, по одной стѣнѣ—окна, напротивъ вдоль другой стѣны уставленъ рядъ солдатскихъ коекъ, за ними у стѣны тянутся полки, на которыхъ помѣщаются ранцы солдатъ и стройный рядъ блестящихъ касокъ. Вдали, у задней стѣны, слѣва виденъ большой кіотъ съ зажженной лампадкой и рядомъ проходъ въ другое помѣщеніе казармъ; на первомъ планѣ, справа, въ углу картины входная дверь въ казарму, ведущая изъ сѣней. Часть сѣней съ окномъ, сквозь стекло которыхъ смутно рисуются какія то фигуры, видна черезъ открытую дверь. Въ казармѣ начинается утро праздничнаго дня. Въ углу, справа, около входной двери толпится оживленная группа точно отштампованныхъ по одинаковому образцу усатыхъ гвардейцевъ. Они привѣтствуютъ своего бывшаго сослуживца по полку, гренадера дворцовой роты, явившагося навѣстить прежнихъ товарищей. Мальчикъ-кантонистъ ласково прижимается къ гренадеру, полковой шпицъ также спѣшитъ засвидѣтельствовать свою преданность старому другу. Среди привѣтствующихъ находится и типичный полковой писарь; у входной двери, въ передней видны двое нищихъ съ протянутой рукой, которымъ подаетъ милостыню входящій въ казарму балалаечникъ. За первопланной группой, на кроватяхъ, между тѣмъ идетъ своеобразная жизнь; многіе проснувшись занялись дѣломъ, оставаясь еще въ нижнемъ бѣльѣ: одинъ запалилъ чубукъ; другой съ блестящей лысиной чиститъ ружье; третій, вставши во весь могучій ростъ на койкѣ, потягивается и зѣваетъ на всю камеру своей страшно разинутою пастью; рядомъ, на полу, разостлавъ шинель, солдатъ катаетъ на ней бѣлье валькомъ, направо, у окна происходитъ операція бритья, сопровождаемая крѣпкими пожеланіями со стороны потерпѣвшаго; тутъ же бывшій сапожникъ чинитъ сапоги. Дальше, на кроватяхъ, въ дымчатомъ отдаленіи цвѣтными пятнами выдѣляются бѣлыя брюки гвардейцевъ, сѣрые зипуны, синіе и красные платки солдатской родни, явившейся въ гости въ казармы и чинно возсѣдающей на койкахъ, какъ въ гостиной; кой гдѣ идетъ ужъ угощеніе, и вглядѣвшись можно какъ въ туманѣ различить порой не одинъ интересный типъ или сцену. Въ задней части казармы толпятся разносчики и покупатели; старый солдатъ говоритъ что то молодому, который, держа руки по швамъ, стоитъ передъ начальствомъ; старый гренадеръ, какъ настоящій балетмейстеръ, обучаетъ неуклюжую «деревенщину» знаменитой николаевской шагистикѣ. Во всемъ эскизѣ царитъ дымчатый кофейный тонъ, въ которомъ кое гдѣ гармонично пестрѣютъ мягкія красноватыя и синеватыя пятна одеждъ.

Въ отношеніи колорита и техники, если принять во вниманіе эскизный характеръ картины, это одно изъ лучшихъ произведеній Федотова, написанныхъ масляными красками. Первопланныя фигуры нарисованы

не совсѣмъ правильно и слегка напоминаютъ автоматовъ, но фигуры на второмъ планѣ и дальше—полны жизни и движенія. Эта жизнь впрочемъ переполняетъ всю картину, которая даетъ гораздо больше, чѣмъ позволяетъ ожидать ея заглавіе. Могъ ли кто нибудь изъ иностранцевъ-иллюстраторовъ русской жизни въ первой половинѣ XIX вѣка или даже самъ А. Орловскій такъ правдиво, съ такимъ тонкимъ юморомъ и сочувствіемъ, изобразить жизнь многоголоваго героя—толпы и превратить казенщину казармъ въ настоящій перлъ искусства, въ какой то дымчатый топазъ, красой котораго, кажется, залюбовался бы самъ Рембрандтъ. Передъ этимъ высоко-художественнымъ впечатлѣніемъ толпы почти теряется значеніе заглавной сцены, и по самому расположенію композиціи она, дѣйствительно, не выдѣляется среди другихъ моментовъ картины. Но если Федотовъ имѣлъ въ виду незамысловатое содержаніе этой сцены, называя свои первые опыты «несложными картинками», то весь характеръ композиціи, переполненной множествомъ фигуръ и сценъ, совершенно не оправдываетъ этого эпитета. Эта сложность и кой гдѣ анекдотическій каррикатурный характеръ эпизодовъ, очевидно, объясняются еще вліяніемъ Гогартовскихъ композицій, которымъ подражалъ Федотовъ въ упомянутыхъ выше нравоучительныхъ эскизахъ сепіей, исполненныхъ, какъ кажется, въ два срока, въ 1846 и въ 1848 г. (см. «Москов. Румянцев. Галер.» стр. 61, примѣч.).

Но подобно тому какъ упрощалась постепенно обстановочная часть въ портретахъ Федотова, становилась проще и концентрировалась композиція и въ его картинахъ, и прояснявшееся въ немъ чувство художественной мѣры и правды побѣждало его литературныя стремленія къ многорѣчивому разсказу, въ своемъ теченіи не знающему никакихъ границъ. Уяснить этотъ моментъ въ художественномъ развитіи Федотова помогутъ намъ отчасти нѣсколько его набросковъ изъ числа принадлежащихъ г-жѣ Н. П. Вернеръ и приводимыхъ нами ниже.

Какъ извѣстно, Федотовъ часто исполнялъ свои рисунки, сидя въ гостяхъ у своихъ друзей, на случайно подвернувшемся клочкѣ бумаги. Многіе изъ нихъ были нарисованы мѣломъ на ломберномъ столѣ и существовали только нѣсколько мгновеній. Большинство встрѣчавшихся намъ относятся къ періоду 47—51 года. Въ особенности интересны рисунки, исполненные въ семьѣ Флуговъ и Ждановичей (эти рисунки впервые указалъ В. В. Жерве,—см. Историч. Вѣстн. 1901 г. мартъ и Военн. Сборн. 1902 г. № 11). Это большею частью изображенія хозяевъ дома, ихъ гостей и прислуги или бѣглые наброски новыхъ композицій и варіанты уже воплощенныхъ образовъ, оставшіеся отъ законченнаго цѣлаго, какъ щебень и щепа отъ возведеннаго зданія. Въ рисункахъ 30-хъ годовъ еще много слабыхъ сторонъ и техническихъ наивностей, но чѣмъ дальше, тѣмъ черты становятся увѣреннѣй. Законченной опредѣленностью отличаются рисунки 47—48 годовъ, хотя въ нихъ совсѣмъ нѣтъ того, что называется «манерой». Они скромны, какъ добросовѣстный этюдъ ученика, и тѣмъ не менѣе прелестны по простотѣ и правдѣ. Каждый штрихъ подкупаетъ любовнымъ отношеніемъ художника къ природѣ, говоритъ о его страстномъ стремленіи научиться ея правдѣ. Мы приведемъ изъ нихъ наиболѣе интересные.

Федотовъ: *Приходъ старослуживаго въ казармы Финляндскаго полка.*
(Третьяковская галерея).

Fédotoff: *Visite d'un ancien soldat à la caserne.*
(Galerie Trétiakoff à Moscou).

Весьма близокъ по стилю къ рисункамъ (изъ коллекцій С. С. Боткина и А. И. Сомова), которые Федотовъ готовилъ для задуманнаго имъ журнала, рисунокъ къ «Евгенію Онѣгину» (собств. гр. Д. И. Толстого, Петербургъ), изображающій Татьяну Ларину и ея няню, который мы безъ особыхъ колебаній готовы приписать Федотову. Типъ няни жизненный, правдивый, вполнѣ Федотовскій. Образъ Татьяны носитъ болѣе условный характеръ: и шаблонно - приторной миловидностью и бойкою манерой въ изображеніи одежды онъ напоминаетъ героинь Гаварни, которому отчасти подражалъ Федотовъ въ рисункахъ, предназначенныхъ имъ для журнала. Подъ рисункомъ подпись рукой Федотова: «Ахъ, няня... сдѣлай одолженіе...» и черниломъ, вѣроятно, рукой Козловскаго, которому принадлежали многіе рисунки Федотова, отмѣчены тема рисунка и имя автора.

Федотовъ: портретъ П. С. Ванновскаго. (Собств. А. А. Ванновской).

Fédotoff: portrait de M-r Wannoffsky. (App. à M-me Wannoffsky).

Инымъ стилемъ отличаются рисунки, исполнѣнные Федотовымъ съ натуры въ семьѣ Флуговъ (собств. К. К. Флуга). Они заботливо вычерчены и болѣе закончены и стоятъ по стилю ближе къ карандашнымъ портретамъ Федотова, изображающимъ супруговъ Шишмаревыхъ (въ собр. С. С. Боткина) или его же женскому портрету карандашомъ (1846 г.) изъ собр. И. С. Остроухова. Таковы, напр., рисунки, изобра-

жающіе Розалію Карловну Прейсъ, урожденную Флугъ, Карла Карловича Флуга въ разговорѣ съ экономкой m-me Huhn, г-жу Северину, кузину Флуговъ. Характеръ бѣгло зачерченныхъ набросковъ носятъ большей частью рисунки Федотова, принадлежащіе г-жѣ Вернеръ (теперь переданные въ Финляндскій полкъ), но есть среди нихъ и нѣсколько болѣе законченныхъ. Въ особенности интересенъ очень жизненный и типичный портретъ крѣпостной Ждановичей, няньки Домны, малороссіянки изъ Черниговской губерніи. Рисунокъ исполненъ слегка мажущимъ штрихомъ, а мѣстами растушкой, на довольно грубой бумагѣ, что и придаетъ ему на первый взглядъ нѣсколько иной характеръ, отличный отъ рисунковъ изъ собранія К. К. Флуга, но болѣе внимательный анализъ открываетъ въ немъ знакомые пріемы обычной техники Федотова въ его рисункахъ съ натуры.

Изъ бѣгло исполненныхъ набросковъ Федотова особый интересъ представляютъ тѣ, которые могутъ освѣтить нѣсколько самый процессъ его творчества. Извѣстно, что Федотовъ въ своемъ творчествѣ склоненъ былъ къ смѣшенію формъ и средствъ различныхъ областей искусства. Вначалѣ образы возникали въ немъ, какъ у всѣхъ любителей, независимо отъ яснаго сознанія границъ извѣстной формы искусства и ни одной изъ нихъ не покрывались вполнѣ. Эта склонность мѣшать литературу съ живописью и дополнять одно другимъ уже развилась и сдѣлалась обычной для Федотова, когда онъ приступилъ къ серьезнымъ занятіямъ живописью, и поэтому оковы строгой эстетической теоріи безсильны были ограничить спутанность и сложность различныхъ элементовъ въ его творчествѣ и поработить его живой индивидуальный даръ. Здѣсь кроется причина его недостатковъ какъ художника, но вмѣстѣ съ тѣмъ и его значенія въ исторіи русскаго искусства. Эта особенность его творчества поддерживалась и вліяніемъ общихъ условій того времени. Кипящая творческая мысль, возбужденная литературными вліяніями эпохи, когда все сильнѣе начинаетъ развиваться русское самосознаніе, не могла довольствоваться только областью и средствами живописи, не всегда способными отразить дѣйствительность широко и всесторонне. Не въ силахъ выразить всего посредствомъ чисто живописныхъ образовъ, Федотовъ, какъ и любимый имъ Гогартъ, испещряетъ свои произведенія ярлыками, надписями. Живопись переходитъ у него въ словесный разсказъ, и мысль переливается черезъ край не вмѣщающей ея картины. Тогда Федотовъ берется за перо, сочиняетъ басни и стихи въ дополненіе къ картинѣ. Написавъ поэму «Разсужденіе маіора», онъ послѣднюю главу ея дорисовываетъ кистью въ своей извѣстной картинѣ «Женитьба Маіора». Но картина все таки безсильна передать всѣ цѣнныя для автора подробности этого момента, и Федотовъ снова дополняетъ живопись стихами, которые онъ тономъ балагура-раешника причитаетъ передъ публикой, столпившейся около его картинъ на выставкѣ. Казалось бы, заманчивая тема исчерпана. Но судьба маіора продолжаетъ занимать художника, и онъ, сидя у Ждановичей, набрасываетъ бѣгло на клочкѣ бумаги родственный визитъ новобрачныхъ къ старикамъ Кульковымъ, заключающимъ въ свои объятія маіора и его супругу. Тутъ же молодецъ изъ лавки, держащій на рукахъ шубы новобрачныхъ; на другомъ рисункѣ тотъ же молодецъ

Федотовъ: К. К. Флугъ и г-жа Гунъ.
(Собств. К. К. Флуга).

Fedotoff: M-r Flug et M-me Huhn.
(App. à M-r C. Flug).

Федотовъ: портретъ г-жи Севериной.
(Собств. К. К. Флуга).

Fédotoff: portrait de M-me Sévérine.
(App. à M-r C. Flug).

Федотовъ: портретъ Р. К. Прейсъ.
(Собств. К. К. Флуга).

Fédotoff: portrait de M-me Preiss.
(App. à M-r C. Flug).

Федотовъ: „Татьяна Ларина".
(Изъ собранія гр. Д. И. Толстого).

Fédotoff. „Tatiana Larine".
(Collection du comte D. Tolstoï).

Федотовъ: рисунокъ. (Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ). *Fédotoff: dessin. (Collection de M-r Ostrooukhoff à Moscou).*

цѣлуется по родственному съ молодой. Это превращеніе картины въ сложное повѣствованіе, это изобиліе перегоняющихъ другъ друга мыслей, часто въ ущербъ внутренней художественной правдѣ, есть, конечно, недостатокъ въ творчествѣ Федотова, но его стремленіе внести въ жанръ мысль и чувство, сдѣлать образъ человѣка яркой живописной фразой, средствомъ выраженія идей, даетъ историческое оправданіе этимъ увлеченіямъ его творческой мысли. Но нѣтъ сомнѣнія, что, еслибы Федотовъ прожилъ дольше, въ творчествѣ его появился бы новый поворотъ, который мы теперь можемъ только предугадывать по нѣкоторымъ даннымъ. Эту перемѣну, выяснявшуюся постепенно въ стилѣ Федотова, подтверждаютъ не только извѣстныя его картины «Завтракъ аристократа», «Вдовушка» и его послѣднее произведеніе, эскизъ «Офицерская жизнь въ деревнѣ» (собств. И. С. Остроухова), но и другой

мало извѣстный его эскизъ масляными красками «Крестины» (собств. П. Г. Мякинина. Петербургъ), относящійся вѣроятно также къ 1851 году и опубликованный нами въ «Художественныхъ Сокровищахъ Россіи» (Годъ 1904 № 6, 7, 8). Интересно для выясненія развитія творчества Федотова установить отношеніе этого эскиза изъ собранія П. Г. Мякинина къ исчезнувшему эскизу сепіей на ту же тему, о которомъ говорили мы въ началѣ статьи, и одному наброску Федотова изъ числа его рисунковъ, принадлежавшихъ Н. П. Вернеръ. Этотъ набросокъ (переданъ въ Финляндскій полкъ), исполненъ на ту же тему, но отличается отъ описаннаго выше эскиза сепіей, если согласиться, что мы правильно установили частности и центральный интересъ послѣдняго (по описаніямъ Федотова и Толбина). Въ карандашномъ наброскѣ «Крестинъ» комната уже не дѣлится на двѣ половины, какъ въ эскизѣ сепіей, и вмѣсто ссоры четырехъ дѣтей намѣчена совсѣмъ другая сцена: мальчикъ и дѣвочка бросаются навстрѣчу къ входящей въ комнату женщинѣ, несущ й что то въ рукахъ. Просвирня и дьячекъ стали первопланными фигурами въ наброскѣ; они не «являются съ купелью», какъ въ Московскомъ эскизѣ, а уже хлопочутъ надъ ней около стола; всѣ другія фигуры уступаютъ имъ въ размѣрахъ и видны въ отдаленіи. Но не только съ внѣшней стороны, а также и по внутреннему смыслу просвирня и дьячекъ должны были занять первое мѣсто въ новой редакціи стараго сюжета, бѣгло намѣченной въ этомъ наброскѣ. Въ коренномъ измѣненіи мотива не трудно убѣдиться, сравнивъ этотъ набросокъ съ эскизомъ масляными красками изъ собранія П. Г. Мякинина. Дѣйствительно, композиція карандашнаго наброска почти совпадаетъ съ композиціей этого эскиза и мотивъ обоихъ, такимъ образомъ, совершенно отличается отъ Московскаго эскиза сепіей на ту же тему. Но въ наброскѣ есть еще одна черта, общая съ первымъ эскизомъ сепіей, бывшимъ на Московской выставкѣ, и опущенная въ эскизѣ масляными красками,—это фигура стоящей на колѣняхъ женщины, нагнувшейся, чтобы растопить печь. Такое отношеніе наброска къ эскизамъ даетъ отчасти право размѣстить, въ смыслѣ послѣдовательнаго развитія композиціи, эти три произведенія Федотова слѣдующимъ образомъ: исчезнувшій эскизъ сепіей съ Московской выставки, набросокъ карандашомъ у г-жи Вернеръ, эскизъ масляными красками П. Г. Мякинина. Этотъ послѣдній варіантъ «Крестинъ», повидимому, не былъ предназначенъ для публики. Очень небольшихъ размѣровъ ($24^1/_3 \times 17$ см.) онъ выраженъ лишь въ главныхъ чертахъ. Его цѣль—опредѣлить только характеръ типовъ, расположеніе цвѣтныхъ пятенъ, фигуръ и обстановки въ будущей картинѣ. Сцена крестинъ представлена въ эскизѣ Мякинина слѣдующимъ образомъ. Въ убогой комнатѣ — жилищѣ бѣднаго чиновника — происходятъ приготовленія къ крестинамъ. Старикъ дьячекъ ставитъ на покрытый бѣлою салфеткой столикъ блестящую оловянную купель. Рядомъ съ дьячкомъ хлопочетъ у столика старушка просвирня, въ одной рукѣ она держитъ пачку восковыхъ свѣчей, въ другой деревянную чашечку съ ладаномъ для раскуриванія кадила, висящаго на ея рукѣ. Подъ мышкой у нея что то вродѣ свернутаго куска холста. Но вниманіе дьячка и просвирни отвлечено въ данную минуту всецѣло въ сторону. Оба пло-

Федотовъ: Крестины (эскизъ).
(Изъ собранія П. Г. Мякинина).

Fédotoff: Le baptême (esquisse).
(Collection P. P. Miakinine).

тоядно, съ какимъ то умиленіемъ, смотрятъ на дверь, въ которой появилась кухарка, держа въ одной рукѣ тарелку съ сѣроватой горкой какого то яства, а въ другой половину каравая. Она старается спасти заманчивый кусокъ отъ осаждающихъ ее мальчика и дѣвочки. Въ углу комнаты близъ двери виденъ темный шкафъ, а на первомъ планѣ стулъ, съ котораго виситъ углами развернутый платокъ; въ платкѣ—риза для священника. Въ правой сторонѣ картины, на кровати подъ ситцевымъ пологомъ, сидитъ сама родильница съ изможденнымъ желтымъ лицомъ. Одной рукою подъ платкомъ она держитъ у полуобнаженной груди новорожденнаго, другую съ упрекомъ протягиваетъ въ сторону мужа. Подгулявшій чиновникъ въ сѣромъ плащѣ, въ вицмундирѣ, въ поношенномъ цилиндрѣ на бекрень, уже утратилъ увѣренность въ движеніяхъ, стараясь выполнить передъ супругой замысловатое антраша, онъ съ торжествомъ потрясаетъ бутылками шипучаго въ высоко поднятыхъ рукахъ. Около кровати стоитъ столикъ и стулъ, на немъ поставлено корытце, а на спинкѣ стула виситъ полотенце. На первомъ планѣ видна желѣзная печь, отгороженная отъ кровати предохраняющимъ желѣзнымъ листомъ; въ печкѣ виденъ среди отблеска пламени черный чугунчикъ, а бѣлый чайникъ разогрѣвается сверху на канфоркѣ. Узкая полоска холста справа отъ печной трубы осталась недописанной. Первопланныя фигуры написаны сильнѣй, остальные въ полутонѣ. Вникая въ композицію этого эскиза, мы видимъ, что число фигуръ въ немъ меньше не только, чѣмъ въ эскизѣ сепіей на выставкѣ 1850 года, но и въ наброскѣ, принадлежавшемъ Н. П. Вернеръ. И не только уменьшилось число фигуръ, но все изображеніе стало проще, интересъ внутренно сосредоточился на одной главной группѣ, для которой остальныя группы и детали служатъ какъ бы дополняющимъ и объяснительнымъ фономъ. Такимъ образомъ, эскизъ выигралъ въ цѣльности впечатлѣнія, правдѣ и художественности, утративъ въ то же время черты искусственной, ходячей назидательности (дѣти, дерущіяся изъ-за хлѣба, разломанная мебель для растопки печи) и множество пояснительныхъ деталей, которыми Федотовъ подъ вліяніемъ Гогарта переполнилъ первые свои эскизы сепіей, бывшіе на выставкѣ 1850 года. Вмѣсто характерной для нихъ загроможденности и назидательности получилась простая, жизненная и наивная сцена, съ идиллическимъ оттѣнкомъ, благодаря участію дѣтей, приступающихъ къ ворчуньѣ-кухаркѣ. Даже опьянѣвшій чиновникъ въ контрастѣ съ раздраженіемъ своей супруги вызываетъ скорѣе улыбку юмора, чѣмъ осужденіе. Участіе каждаго въ приготовленіяхъ къ крестинамъ выражено въ формѣ, которая наиболѣе для него типична.

Такимъ образомъ, изъ сопоставленія указанныхъ трехъ произведеній Федотова на тему «Крестины» возможенъ слѣдующій выводъ. Тема «Крестинъ», вѣроятно, особенно нравилась Федотову, онъ не разъ возвращался къ ней, измѣнялъ подробности и даже основной мотивъ. Первый довольно законченный эскизъ «Крестинъ», сепіей, съ композиціей въ духѣ Гогарта, бывшій на Московской выставкѣ 1850 г., не дошелъ до насъ. Собираясь, очевидно, написать на эту тему картину, онъ дѣлалъ бѣглые наброски этой композиціи вродѣ сохранившагося у г-жи Вернеръ, и исполнилъ въ 1851 году предварительно новый маленькій эскизъ

Федотовъ: Авторъ экспромта „Ксантиппа“.
(Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ).

Fédotoff: Caricature.
(Collection de M-r Ostrooukhoff à Moscou).

къ ней масляными красками. Изъ послѣдняго видно, что ему хотѣлось выразить въ этой картинѣ черты глубокаго, наивнаго комизма на сѣромъ и почти трагичномъ жизненномъ фонѣ. Безъ сомнѣнія, новая картина была бы однимъ изъ лучшихъ произведеній Федотова, началомъ художественно зрѣлаго періода въ развитіи его таланта. Но смерть на этотъ разъ явилась по истинѣ безжалостнымъ врагомъ силы творческой, созидающей. Этотъ переходъ къ большей простотѣ и правдѣ, еще ярче выступающій въ эскизѣ «Офицерская жизнь въ деревнѣ» (собств. И. С. Остроухова), относящемся также къ послѣднимъ моментамъ сознательной жизни художника, и все растущее чувство художественной мѣры по-

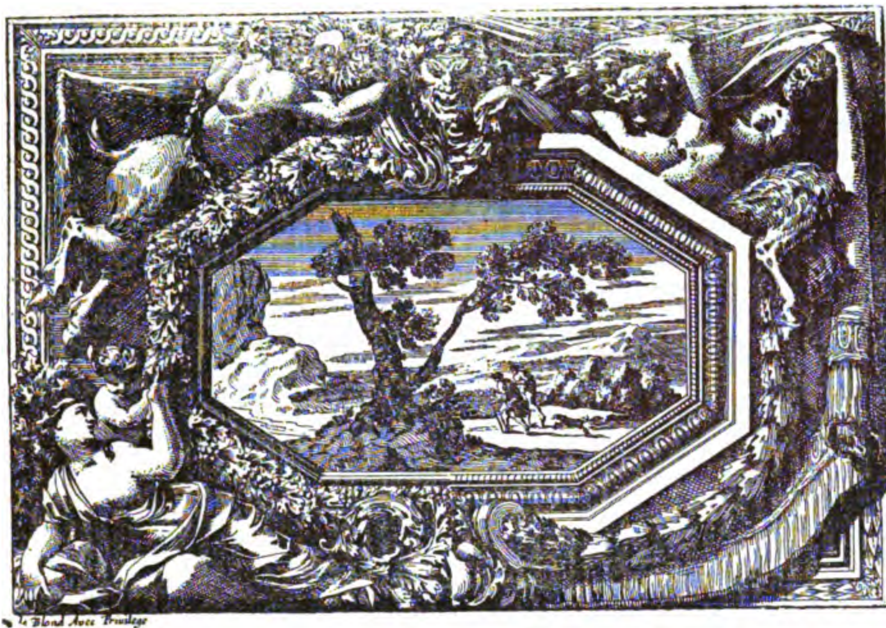
казываютъ намъ, что творческія силы Федотова начинаютъ крѣпнуть и близиться къ расцвѣту какъ разъ незадолго до смерти. Сатирикъ-моралистъ, онъ незамѣтно для себя превращался постепенно въ настоящаго художника, наблюдателя жизни и ея поэта.

На границѣ между этими двумя періодами, чистой художественности и тенденціозно-сатирическаго творчества подъ вліяніемъ Гогарта, можно, думается намъ, поставить интересную большую акварель-каррикатуру Федотова: авторъ экспромпта «Ксантиппа...» изъ собр. И. С. Остроухова. Каррикатура, очевидно, имѣетъ въ виду одного изъ товарищей Федотова, питающаго слабость къ музамъ и страдающаго отъ гоненій современной Ксантиппы, какъ можно заключить изъ надписей, которыми обильно испещренъ рисунокъ. Общій ея характеръ грубоватъ и съ внутренней стороны нехудожественъ, но бойко и широко написанный пейзажъ, удивительно правдиво схваченный тонъ вечерняго неба и окружающей тьмы въ ея борьбѣ съ свѣтомъ отъ пламени свѣчи на террасѣ и фигурахъ, уже предвѣщаютъ будущаго автора «Офицерской жизни въ деревнѣ». На этомъ основаніи мы склонны относить эту каррикатуру скорѣй къ концу 40-хъ годовъ, чѣмъ къ ихъ началу, когда Федотовъ еще состоялъ на военной службѣ.

Весь разсмотрѣнный нами рядъ произведеній Федотова, выясняя отдѣльные моменты въ развитіи его творчества и связь его съ искусствомъ XVIII и первой половины XIX в.в., позволяетъ намъ теперь еще разъ резюмировать значеніе его дѣятельности. Федотова нельзя считать главой и основателемъ того реальнаго направленія русской живописи, которое такъ пышно расцвѣло въ творчествѣ передвижниковъ, но онъ выработалъ для него почти всѣ необходимыя средства и подготовилъ самую возможность его появленія, первый водрузивъ побѣдоносное знамя на томъ трудно досягаемомъ уступѣ, съ котораго уже открывалась для русскаго искусства большая торная дорога. Такимъ образомъ, онъ не былъ и случайнымъ предшественникомъ реализма, внутренно не связаннымъ съ его возникновеніемъ и развитіемъ, но явился вполнѣ необходимымъ, органическимъ звеномъ во всей цѣпи развитія. Онъ умеръ почти въ преддверіи эпохи реформъ; какъ видно изъ его литературныхъ опытовъ, онъ предчувствовалъ ея близость и питалъ тѣ пожеланія, которыя нашли себѣ въ ней осуществленіе. Демократъ по рожденію и духу, онъ удачно завершилъ демократизацію русскаго художественнаго стиля первой половины XIX вѣка и вступилъ уже въ преддверіе новыхъ фазисовъ русскаго реализма, развивавшихся во второй половинѣ вѣка. Многіе русскіе художники, и особенно А. Орловскій и венеціановцы, подходили близко къ той предѣльной грани, за которой начинается появленіе истинно національнаго и художественнаго реализма въ русскомъ искусствѣ, одинъ Федотовъ сумѣлъ переступить ее. Соединивъ въ своемъ творчествѣ лучшія преданія XVIII вѣка: изящество миніатюрной техники, полный вкуса колоритъ и нравоучительныя мысли,— со всѣми элементами, разрозненно возникшими въ первой половинѣ XIX вѣка въ различныхъ опытахъ русскаго жанра, Федотовъ создалъ изъ всѣхъ усвоенныхъ и привнесенныхъ имъ началъ цѣльныя внутренно художественныя, всѣмъ родныя и одушевленныя идейнымъ содержаніемъ

формы. Завершая своимъ творчествомъ старыя напластованія, онъ тѣмъ самымъ создалъ почву, которая была необходима для образованія новаго слоя. Въ этихъ образахъ простыхъ, реальныхъ и типичныхъ и преобразующихъ въ истинно художественный и національный организмъ разсѣянные элементы стараго развитія, и заключалось то новое, что было внесено въ русское искусство Федотовымъ. Времена могли мѣняться, а съ ними и идеи, и, вмѣстѣ съ измѣненіемъ послѣднихъ, измѣнялся характеръ формъ, освѣщенія, окраски и сюжетовъ, и безгранично раздвигались рамки художественныхъ отраженій русской жизни, но стремленіе къ правдѣ и народности содержательно-реальныхъ образовъ, впервые уясненныхъ Федотовымъ и очищенныхъ отъ всего условнаго, ложнаго, не привившагося къ русской жизни, надолго воцарилось въ русскомъ искусствѣ, какъ завѣтъ Федотова потомкамъ, такъ ярко выраженный имъ въ его всѣмъ извѣстныхъ «Свѣжемъ Кавалерѣ», «Сватовствѣ Маіора» и въ его послѣднихъ эскизахъ: «Крестины» и «Офицерская жизнь въ деревнѣ».

Н. Романовъ.



«КОНЦЕРТЪ» ДЖОРДЖОНЕ ВЪ ПАЛАЦЦО ПИТТИ

(«Le Concert» de Giorgione au Palais Pitti,—par Georg Gronau).

Впродолженіе двухъ съ половиной вѣковъ, съ тѣхъ поръ, какъ венеціанскіе эстеты Ридольфи и Боскини съ восторгомъ отзывались о картинѣ въ домѣ Паоло дель Сера въ Венеціи,—«Концертъ» въ палаццо Питти считался безспорно твореніемъ Джорджоне. Онъ былъ украшеніемъ извѣстной галереи, пріобрѣтенной кардиналомъ Леопольдо де Медичи около 1654 года. Дель Сера былъ приблизительно тѣмъ, что мы нынѣ называемъ marchand amateur. Онъ состоялъ въ постоянной перепискѣ съ кардиналомъ по вопросамъ искусства и считался тонкимъ знатокомъ его.

Присоединенныя къ цѣнной галереѣ кардинала Леопольдо,—картины венеціанскихъ мастеровъ вошли въ общую сокровищницу фамиліи Медичи. Въ прекрасномъ пергаментѣ 1675 года флорентійскаго архива, содержащемъ инвентарь оставшагося послѣ кардинала имущества, «Концертъ» описанъ подъ № 53.

Картина эта уже въ то время, въ семнадцатомъ столѣтіи, пользовалась, очевидно, значительной извѣстностью. Не говоря о маленькомъ повтореніи въ Туринѣ, въ галереѣ герцога Савойскаго (инвентарь 1631 года),—можно, пожалуй, даже принадлежавшую Ришелье «Музыку» Тиціана, на которой я узналъ Лютера, Кальвина и приверженцевъ ихъ, назвать репликой картины въ Питти, такъ какъ тотъ же анекдотъ, комичное толкованіе обоихъ монаховъ какъ героевъ реформаціи, имѣетъ мѣсто и по отношенію къ этой картинѣ, причемъ въ данномъ случаѣ легенда даже нѣсколько расширена, такъ какъ въ третьей фигурѣ ви-

дятъ жену Лютера, Катерину Бора. Впрочемъ, и инвентарь галереи кардинала Леопольдо считаетъ эту фигуру женскою.

Недавно, во время реставраціи картины, яснѣе обнаружилось то, что уже раньше не ускользнуло отъ взора знатоковъ (Crowe u. Cavalcaselle, нѣм. изд., т. VI, стр. 184, прим. 30): — картина стоитъ передъ нами не въ ея первоначальномъ видѣ, а значительно увеличенная размѣромъ благодаря приставкѣ наверху широкаго куска холста. Эта приставка и теперь тѣмъ яснѣе, что фонъ картины сталъ значительно свѣтлѣе.

Подобнаго рода измѣненія производили въ былое время надъ картинами, нисколько не смущаясь; тогда не столь цѣнили произведеніе искусства какъ таковое, а часто только по его декоративному значенію. Въ соотвѣтствіи съ этимъ находится и примѣнявшаяся въ то время реставрація античныхъ скульптуръ. Причиной такого произвола является стремленіе къ полученію pendants съ цѣлью симметричнаго расположенія ихъ на стѣнѣ. Для достиженія этой цѣли не боялись прибѣгать къ насильственнымъ средствамъ, такъ что фактически число искаженныхъ такимъ путемъ картинъ гораздо больше, чѣмъ обыкновенно полагаютъ. Не только не колебались приставлять къ картинамъ новые куски или даже обрѣзывать ихъ по угламъ,—не отступали даже передъ превращеніемъ картины изъ квадратной въ круглую. Картины на алтаряхъ, заканчивающіяся наверху полукругомъ, просто сокращали на выступающій кусокъ, только для того, чтобы получить обычную четырехугольную форму. Такъ, напр., картина Тиціана въ алтарѣ Санъ Николо, нынѣ въ Ватиканѣ, потеряла голубя, отъ котораго внизъ распространяются лучи,—а св. Агаѳья Тьеполо въ Берлинской галереѣ— ангеловъ, на которыхъ обращается взоръ святой, и наличность которыхъ удостовѣряется гравюрою. Если внимательнымъ взоромъ обозрѣвать съ этой цѣлью старыя галереи, не трудно найти такія насильственно полученные pendants.

Полоса, приставленная къ «Концерту» въ палаццо Питти, проходитъ нѣсколько выше головъ трехъ его фигуръ. По эту сторону шва находится только маленькая часть бѣлаго султана лѣвой фигуры. Далѣе мы замѣчаемъ, что выше идетъ кусокъ, гдѣ краска обнаруживаетъ своеобразныя шероховатости. Это очевидно кусокъ полотна, первоначально загнутый за остовъ картины и натянутый при ея увеличеніи. Вслѣдствіе этого значительно увеличился султанъ на беретѣ юноши, представляющій собою непріятное бѣлое пятно въ лѣвомъ углу. Спрашивается, старинно ли вообще это украшеніе? Ридольфи въ 1648 году уже видѣлъ его на этой картинѣ. Но все же тяжелое украшеніе изъ распущенныхъ перьевъ какъ то не вяжется съ общимъ характеромъ берета, съ черной, плотно прилегающей къ головѣ шапочкой. И въ техническомъ отношеніи султанъ, насколько мнѣ кажется, написанъ грубѣе всей остальной картины.

Если согласиться съ наличностью измѣненій, безспорно произведенныхъ надъ картиной, то открывается возможность пойти дальше и вообще усомниться въ подлинности фигуры юноши, а такое мнѣніе дѣйствительно было высказано. Вѣдь она въ идейномъ отношеніи совершенно излишня: она вовсе не стоитъ въ связи съ обѣими другими фигурами. Ихъ музыка сливаетъ въ одно законченное цѣлое, а юноша

Тиціанъ: Мужской портретъ. *(Лувръ).* *Titien: Portrait d'homme.* *(Musée du Louvre).*

стоитъ безучастно. Слѣдовательно, фигура его помѣщена только для заполненія. Не приходится поэтому удивляться, что раздались голоса, ставящіе подъ сомнѣніе первоначальную наличность этой фигуры на картинѣ.

Но противъ этого есть весьма вѣскій доводъ: какъ по формѣ, такъ и по техникѣ голова этой фигуры—самое старинное во всей композиціи картины. Въ связи съ этимъ возникаетъ вопросъ объ авторствѣ: Джорджоне или Тиціанъ?

Цѣлые два съ половиной вѣка «Концертомъ» восторгались, какъ величайшимъ произведеніемъ Джорджоне. Затѣмъ Морелли первый припи-

Джорджоне: Концертъ. Деталь. *Giorgione: Le concert. (Détail).*
(Галерея Питти во Флоренціи). *(Palais Pitti—Florence).*

салъ его Тиціану. Это заслуживаетъ нашего особеннаго вниманія не только потому, что Морелли является авторитетомъ вообще, но главнымъ образомъ вслѣдствіе того, что онъ проникалъ въ сущность пріемовъ именно Джорджоне глубже чѣмъ кто либо другой, исключая Cavalcaselle.

Если многіе новѣйшіе знатоки венеціанской школы присоединились къ Морелли, то это отнюдь не было просто слѣпымъ повиновеніемъ учительской указкѣ. Самостоятельное изслѣдованіе и все снова повторяе-

Джорджоне: Концертъ.
(Галерея Питти во Флоренціи).

Giorgione: Le concert..
(Palais Pitti—Florence).

мая провѣрка первоначальныхъ наблюденій подтверждали этотъ выводъ, хотя, пожалуй, въ него могла вкрасться маленькая неточность.

Слава картины зиждется на глубокомъ духовномъ выраженіи головы молодого монаха, изученіе которой именно и привело къ тому, что отказались отъ Джорджоне въ пользу Тиціана. Опредѣленіе Морелли исходило изъ этого, да и всѣ его послѣдователи имѣли въ виду одну эту голову.

Дѣйствительно, стилистическія аналогіи этой головы не имѣются среди дошедшихъ до насъ картинъ болѣе старыхъ мастеровъ, но за то встрѣчаются у Тиціана. Морелли указалъ на портретъ юноши въ Луврѣ, такъ называемый «L'homme au gant». Еще болѣе поражаетъ сходство съ находящимся тамъ же портретомъ молодого мужчины въ черной одеждѣ (№ 453), а также съ портретомъ жертвователя на картинѣ въ алтарѣ Санъ Доменико въ Анконѣ, глаза котораго, подобно глазамъ августинскаго монаха «Концерта», блестятъ въ религіозномъ экстазѣ.

Художники, копировавшіе картины какъ того, такъ и другого мастера, въ частности и самый «Концертъ», увѣряли меня, что средняя голова по техникѣ значительно выше Джорджоне и указываетъ на Тиціана. Къ этому мы можемъ прибавить: мастеръ, написавшій эту голову, докончилъ и голову направо. Итакъ, предъ нами картина, неоднородная по техникѣ, а слѣдовательно и по происхожденію. Мы можемъ отличить работу неустановившагося новичка (голова юноши налѣво; пожалуй, даже и монахъ направо) отъ опытной руки зрѣлаго мастера, завершившаго правую фигуру и написавшаго среднюю.

Разумѣется, остается открытой возможность предположить, что картина написана однимъ и тѣмъ же художникомъ въ разные періоды его жизни; во всякомъ случаѣ, мы не имѣемъ права просто отвергнуть это предположеніе. Другими словами: или Тиціанъ, которому безспорно принадлежитъ голова въ серединѣ, закончилъ написанную имъ въ первомъ періодѣ своего творчества картину многими годами позже, или же онъ отдѣлалъ картину Джорджоне, оставшуюся неоконченной по тѣмъ или инымъ причинамъ.

Хотя въ пользу того и другого предположенія можно привести извѣстные доводы,—прямыхъ доказательствъ, однако, мы не имѣемъ. Если уже сами современники мастеровъ часто не могли опредѣленно отнести картину къ Джорджоне или Тиціану, если, напр., Вазари по поводу написаннаго Тиціаномъ портрета юноши, представляющаго молодого Барбариго, ссылается на надпись, безъ которой его приписали бы Джорджоне,—то у насъ болѣе чѣмъ достаточно основаній быть вдвойнѣ осторожными въ трудномъ вопросѣ объ авторствѣ.

A priori непріемлемымъ я считаю высказанное уже мнѣніе, что мы должны рядомъ съ Тиціаномъ поставить неизвѣстнаго художника,— главнымъ образомъ потому, что Тиціанъ наврядъ ли занялся бы отдѣлкой работы перваго попавшагося мастера, между тѣмъ какъ извѣстно, что онъ неоднократно доканчивалъ картины Джорджоне. Кромѣ того, я не могу согласиться съ тѣмъ, что фигура юноши написана слабо. Она, какъ и вся картина, сильно пострадала при реставраціи; но то, что еще осталось отъ нея, въ достаточной степени показываетъ, что формы по-

разительно напоминаютъ Джорджоне; въ частности, я указываю на сходство съ формами юноши на портретѣ въ Берлинской галереѣ.

На это, конечно, какъ уже выше было указано, можно возразить, что, разъ оба монаха какъ по идеѣ, такъ и по формѣ представляютъ изъ себя цѣльную, вполнѣ законченную въ себѣ группу, а фигура юноши не имѣетъ съ ними никакой связи, — возникаетъ вопросъ, не представляетъ ли она вообще неудачный придатокъ болѣе поздняго времени? Противъ этого говоритъ то соображеніе, что она по композиціи совершенно необходима. Получилось бы пустое пространство, если представить себѣ картину безъ нея. Такое мертвое мѣсто, которое образовалось бы въ верхнемъ лѣвомъ углу, было бы противъ обычнаго пріема того времени, въ силу котораго заполняли все полотно. Немалое количество подобныхъ по композиціи картинъ, написанныхъ въ Венеціи около того же времени, хотя бы, напр., «Три сестры» Пальмы Веккіо въ Дрезденѣ, такъ называемая «Три возраста» въ палаццо Питти, считавшаяся прежде за Лотто, картина Тиціана въ Букингамскомъ дворцѣ въ Лондонѣ, красивая реплика которой виситъ въ Каза Буонаротти во Флоренціи,— даютъ намъ право заключить по аналогіи, что и данная композиція съ самаго начала была разсчитана на три фигуры, что слѣдовательно голова юноши съ самаго начала находилась на ней.

Тутъ можно привести еще одно соображеніе: дѣло въ томъ, что августинскій монахъ сидитъ у клавесина, и все таки его голова находится на одинаковомъ уровнѣ съ остальными. По отношенію къ инструменту онъ сидитъ нормально, слѣдовательно, отпадаетъ возможность предположить, что стулъ его искусственно повышенъ. Такимъ образомъ, возможно только одно объясненіе: къ такому отступленію отъ дѣйствительности привело наблюдаемое такъ часто стремленіе къ изокефаліи. Но вѣдь она можетъ быть желательна только при наличности трехъ или болѣе фигуръ; при двухъ—группировка могла быть совершенно иной, въ частности монахъ могъ быть помѣщенъ ниже другой фигуры, нисколько не нарушая гармоніи композиціи. Я полагаю, что это расположеніе фигуръ само по себѣ доказываетъ, что композиція картины съ самаго начала была разсчитана на три фигуры.

Если послѣ нашего изложенія остается убѣжденіе, что картина состоитъ изъ болѣе старыхъ и новыхъ частей, что во всякомъ случаѣ Тиціану принадлежитъ ея завершеніе, то представляется въ высокой степени вѣроятнымъ, что «Концертъ» — одна изъ картинъ, начатыхъ Джорджоне и законченныхъ Тиціаномъ. Неувѣренность относительно автора, замѣчаемая даже у тѣхъ, кто считаетъ себя благодаря долголѣтней практикѣ достаточно компетентнымъ, — указываетъ на то, что именно такъ, а не иначе, должно толковать загадку «Концерта».

Georg Gronau.

Джорджоне: Мужской портретъ.
(Музей Императора Фридриха въ Берлинѣ).

Giorgione: Portrait d'homme.
(Kaiser-Friedrich Museum à Berlin).

ХРОНИКА

Новый кладъ. Въ засѣданіи русскаго отдѣленія Археологическаго общества, 27 Октября, былъ демонстрированъ кладъ серебряныхъ сассанидскихъ и византійскихъ блюдъ. Кладъ найденъ крестьянами въ Соликамскомъ уѣздѣ Пермской губерніи и пріобрѣтенъ Археологической коммисіей за весьма скромную сумму—900 рублей... Пермская губернія извѣстна своими кладами подобныхъ произведеній восточнаго искусства. Но никогда еще такого богатаго клада у насъ не было. Количество предметовъ (восемь) и, главное, ихъ работа и вѣсъ (около пуда) придаютъ имъ совершенно исключительное значеніе. Самое большое блюдо вѣситъ около 12 фунтовъ. По времени происхожденія—всѣ предметы кромѣ одного, спорнаго, дѣлятся на двѣ группы: персидскіе, временъ сассанидовъ, и византійскіе VI—VII вѣковъ.

Два большихъ блюда: на одномъ, въ центрѣ, — изображеніе креста и вѣнокъ вокругъ, инкрустированный чернью. Оба VI — VII вѣка, на что указываютъ византійскіе штемпели, наложенные на оборотной сторонѣ блюдъ. Третье блюдо, судя по нѣкоторымъ деталямъ,—восточнаго (персидскаго) производства, также какъ и четвертый предметъ, жбанъ.

Затѣмъ—дискъ на подставкѣ, съ рельефнымъ изображеніемъ сцены: сидящій мужчина, очень можетъ быть поэтъ, и передъ нимъ собака и пасущееся стадо. По стилю и техникѣ это произведеніе эллинистическаго характера I — II вв. по Р. Х., а по византійскимъ клеймамъ, нанесеннымъ на донышкѣ, VI — VII вв. Это противорѣчіе дало поводъ къ разногласіямъ въ опредѣленіи эпохи памятника.

Далѣе идутъ три тарелки съ великолѣпными рельефными чеканными работами на внутренней сторонѣ. На одной изъ тарелокъ — изображеніе царя Сапора III-го, пронзающаго мечемъ льва. Это изображеніе портретнаго характера и великолѣпной работы хронологически опредѣляется временемъ царствованія царя Сапора (383—388 по Р. Х.).

Вторая тарелка—съ крайне загадочнымъ сюжетомъ. На колесницѣ, запряженной горбатыми быками, возсѣдаетъ царь или какое то божество (богъ мѣсяца—судя по серпу луны за плечами). Возница, правящій колесницей, стоитъ съ лукомъ и копьемъ. Царь сидитъ на ложѣ; рядомъ — символъ его власти, топоръ (сѣкира). Оригинальная композиція, стиль, грубая техника произведенія дали поводъ къ различнымъ опредѣленіямъ и толкованіямъ сюжета и времени памятника. Наконецъ, третья тарелка украшена рельефнымъ изображеніемъ львицы, отчетливымъ и сухимъ; вокругъ тянется бордюръ орнаментальнаго характера. Эти три тарелки вызолочены.

На всѣхъ предметахъ, кромѣ жбана, у бортовъ—грубо пробитыя отверстія для подвѣшиванія. Извѣстно, что подобные предметы имѣли назначеніе религіозное у народовъ, обитавшихъ въ нынѣшней Пермской губерніи, и привѣшивались къ мѣстнымъ божествамъ.

Археологической коммисіи посчастливилось. Пріобрѣсти такія сокровища за 900 рублей—поистинѣ рѣдкая удача; вѣдь стоимость клада исчисляется сотнями тысячъ!

М.

Коммисія по изученію стараго Петербурга при Обществѣ архитекторовъ-художниковъ энергично продолжаетъ свою дѣятельность и можно уже указать на завоеванія, которыя ей удалось сдѣлать. Помимо перекраски двухъ-трехъ зданій, по указаніямъ коммисіи городъ рѣшилъ замѣнить снятый Михайловскій мостъ, исполненный по рисункамъ Росси, точной копіей съ него; такимъ образомъ сохранится это отличное сооруженіе въ прежнемъ видѣ. На одномъ изъ послѣднихъ засѣданій Общества разсматривался также интересный вопросъ о своевременномъ предупрежденіи гибели художественныхъ построекъ старины; до сихъ поръ Общество обыкновенно вмѣшивалось въ дѣло, когда было уже слишкомъ поздно. Такъ напримѣръ, только недавно поступили въ коммисію свѣдѣнія о разрушеніи прекрасныхъ казармъ Кавалергардскаго полка. Измѣнить это рѣшеніе теперь уже врядъ ли возможно.

Но затрудненіе не только въ запаздываніи свѣдѣній... Какъ предупредить искаженіе старины, когда оно исходитъ отъ лицъ, состоящихъ членами коммисіи по защитѣ памятниковъ отъ разрушенія! Архитекторъ Корзухинъ, не посовѣтовавшись со своими товарищами по коммисіи, совершенно исказилъ неудачной перестройкой ректорскій домикъ, примыкающій къ Университету. Вопросъ объ этомъ разбирался на засѣданіи Общества. Постановлено — просить всѣхъ членовъ сообщать коммисіи заранѣе о порученныхъ имъ перестройкахъ старинныхъ зданій...

Въ томъ же засѣданіи былъ рѣшенъ въ высшей степени интересный вопросъ объ организаціи музея стараго Петербурга, въ родѣ парижскаго Carnavalet. Музей будетъ заключать все относящееся къ исторіи нашей столицы и ея ближайшихъ окрестностей въ видѣ фотографій, гравюръ, книгъ, рисунковъ, литографій, барельефовъ, рѣшетокъ, и т. д. За отсутствіемъ подходящаго помѣщенія, музей будетъ временно находиться въ домѣ гр. П. Ю. Сюзоръ на Васильевскомъ островѣ, но—надо надѣяться — со временемъ удастся найти болѣе обширное помѣщеніе. Нѣкоторые петербургскіе коллекціонеры уже предложили въ даръ музею свои собранія. Если бы прибавить къ этому тѣ безчисленные, интереснѣйшіе виды столицы, которые находятся въ Зимнемъ дворцѣ, въ Большомъ Царскосельскомъ дворцѣ и въ папкахъ Эрмитажнаго собранія, можно бы образовать дѣйствительно рѣдкую и драгоцѣнную коллекцію стараго Петербурга.

Б. Н. В.

На засѣданіи общества архитекторовъ-художниковъ, 1-го ноября, были разсмотрѣны—заявленіе проф. Л. Н. Бенуа о предположенной застройкѣ площади передъ Инженернымъ Замкомъ и докладъ коммисіи, избранной по тому же поводу... Застройка, о которой идетъ рѣчь,—возведеніе большихъ 3-хъ и 4-хъ этажныхъ зданій, для Военно-Инженернаго Училища и Академіи, на мѣстѣ двухъ павильоновъ Замка и городского садика, расположеннаго вдоль Фонтанки. Этотъ вопросъ былъ возбужденъ «Старыми Годами» еще въ маѣ (Хроника, стр. 175). Но тогда проектъ порчи Михайловскаго Замка казался только зловѣщимъ слухомъ. Теперь, повидимому, онъ сдѣлался гораздо «реальнѣе».

Общество архитекторовъ-художниковъ составило резолюцію, въ формѣ ходатайства, для ея направленія къ тѣмъ лицамъ и учрежденіямъ, которые могутъ защитить памятникъ отъ грозящаго ему вандализма.

Въ ходатайствѣ, переданномъ, черезъ предсѣдателя общества гр. Сюзора, Его Императорскому Высочеству Великому Князю Петру Николаевичу, указывается на то, что мѣстность, окружающая Инженерный Замокъ, систематически загромождалась въ теченіе многихъ лѣтъ. Сначала была уничтожена «Кленовая аллея», которая шла отъ манежной площади къ павильонамъ; затѣмъ были построены поперекъ бывшей аллеи конюшни для Уральской казачьей сотни; позднѣе тутъ же возведены трехъ-этажныя жилыя зданія; мало того, и по сторонамъ дворцовой площадки, посреди которой возвышается памятникъ Петру, построили электрическую станцію и пожарный резервъ... «Общество и коммисія—говорится въ резолюціи—задались мыслью добиться уничтоженія этихъ позднѣйшаго происхожденія наростовъ и возстановленія всей мѣстности въ прежнемъ видѣ и величіи». Далѣе приведены соображенія о томъ, что специальныя техническія учебныя заведенія требуютъ большихъ пространствъ земли и что поэтому основательнѣе и практичнѣе возвести новыя постройки Военнаго Инженернаго Училища и Академіи на другомъ мѣстѣ (напр. на Преображенскомъ плацу, или за городомъ въ Гатчинѣ и т. д.). Ходатайство заканчивается такъ:

«Общество, зная съ какимъ вниманіемъ и любовью Ваше Императорское Высочество относитесь къ искусствамъ, надѣется, что и въ данномъ случаѣ Вы найдете возможнымъ, разсмотрѣвъ приведенныя Обществомъ архитекторовъ-художниковъ и коммисіей о старомъ Петербургѣ соображенія, признать ихъ состоятельность и рѣшить вопросъ въ смыслѣ, благопріятномъ настоящему ходатайству».

С. М.

Зарождается еще одна геніальная мысль обезображенія стараго Петербурга,—иниціаторомъ ея является А. И. Куинджи. Если бы эта мысль осталась въ львиной головѣ нашего маститаго художника—бѣда была бы не велика, но она къ несчастію близка къ осуществленію и «Старые Годы», стоя, какъ всегда, на стражѣ художественныхъ интересовъ родной старины, не могутъ и на этотъ разъ не выступить горячимъ ея защитникомъ.

Особая коммисія, избранная, по предложенію А. И. Куинджи, собраніемъ Императорской Академіи Художествъ для разработки вопроса объ устройствѣ въ Петербургѣ постояннаго выставочнаго помѣщенія (§ 5 Устава Академіи), въ засѣданіи 5 ноября 1907 года, въ составѣ Л. Н. Бенуа, Г. И. Котова, П. А. Брюллова, М. П. Боткина и А. И. Куинджи, занималась обсужденіемъ предложенія послѣдняго: воспользоваться для устройства указаннаго помѣщенія, не болѣе не менѣе, какъ знаменитымъ круглымъ дворомъ зданія Академіи. Предполагается перекрыть съ этой цѣлью весь дворъ на высотѣ между первымъ и вторымъ этажами сплошной стеклянной крышей съ устройствомъ подъ нею, при помощи перегородокъ, ряда залъ для разнообразныхъ выставокъ...

Проектъ болѣе чѣмъ странный... Вѣдь тогда пропадетъ безслѣдно стройная гармонія зданія, закроются крышей восхитительныя украшенія его красиво закругленнаго двора—всѣ ихъ легкіе вѣнки и затѣйливые барельефы, вся изящная прелесть и грація позапрошлаго вѣка, которой у насъ осталось такъ мало, которая такъ намъ всѣмъ дорога. И для чего? Чтобы построить подобіе громадныхъ европейскихъ гостиницъ съ крытыми дворами, столь извѣстныхъ всякому туристу, одна изъ которыхъ и дала, по всѣмъ вѣроятіямъ, эту несчастную мысль иниціатору готовящагося разрушенія.

По слухамъ противъ этой мысли тщетно возставали нѣсколько членовъ коммисіи и особенно Г. И. Котовъ и Л. Н. Бенуа, но автору предложенія со свойственной ему несокрушимой энергіей удалось и на этотъ разъ сломить всѣ препятствія. Остался послѣдній якорь спасенія въ лицѣ общаго собранія Академіи Художествъ, къ которому послѣ долгихъ преній и убѣжденій удалось уговорить А. И. Куинджи обратиться съ предварительнымъ вопросомъ въ слѣдующей формулировкѣ: «представляется ли возможнымъ использовать круглый дворъ главнаго зданія Академіи для устройства выставочныхъ залъ, причемъ безъ сомнѣнія цѣльность архитектурной обработки круглаго двора будетъ нарушена». Характеренъ въ этой формулировкѣ ея бюрократическій конецъ. «Нарушеніе цѣльности архитектурной обработки»—чтобы не сказать «уничтоженіе одного изъ лучшихъ памятниковъ стараго Петербурга»... Будемъ надѣяться однако, что собраніе Академіи единогласно возстанетъ противъ осуществленія этой мысли, какъ бы иносказательно она ни была выражена. Caveant consules!

В. Верещагинъ.

«Гипсовые слѣпки, эскизы и модели Орловскаго, Мартоса, Козловскаго и Пименова, находящіеся въ Академіи Художествъ, почти всѣ съ поломками и подвержены порчѣ при устройствѣ ежегодныхъ выставокъ, прохожденій церковныхъ процессій и свадебныхъ кортежей». Такъ печатно заявлялъ «хранитель» академіи А. П. Соколовъ въ началѣ текущаго года. Однако, этимъ онъ не выражалъ протеста, а талько устанавливалъ фактъ, что по этой причинѣ музей уже потерялъ всякую художественную цѣнность. Съ уходомъ А. П. Соколова, назначенный на его мѣсто Э. О. Визель съ энергіей и заботливостью занялся приведеніемъ въ порядокъ тѣхъ сокровищъ, къ которымъ такъ кощунственно относился

его предшественникъ. Подтверждая вышеприведенное заявленіе Э. О. Визель просилъ Совѣтъ Академіи о недопущеніи устройства выставокъ въ помѣщеніяхъ, занимаемыхъ музеями Академіи. Это вполнѣ резонное заявленіе однако до сихъ поръ еще не утверждено, трижды пересматривалось, да и Богъ вѣсть будетъ ли разрѣшено въ положительномъ смыслѣ. «Петербургскіе художники» уже обратились съ протестомъ въ Совѣтъ Академіи, а 11-го ноября въ «Словѣ» появилось возмущенное письмо группы художниковъ, недовольныхъ вполнѣ основательнымъ заявленіемъ Э. О. Визеля. Надо, однако, надѣяться, что Академія будетъ твердо стоять на своемъ и не допуститъ выставокъ какихъ либо художниковъ въ залахъ, предназначенныхъ для музеевъ. Одно изъ двухъ: либо музей при Академіи не имѣетъ никакого смысла, либо онъ дѣйствительно нуженъ. Въ первомъ случаѣ Академія должна передать всѣ свои произведенія искусства въ музей Александра III, въ чемъ она однако уже разъ отказала. Во второмъ, нельзя смотрѣть на музей какъ на складъ всякаго хлама и невозможно допустить устройство выставокъ, благодаря которымъ и такъ уже погибло не мало картинъ и статуй. Неужели удовольствіе испытываемое петербургскими «любителями искусства» отъ всякихъ шедевровъ Бодаревскаго, Каразина и К°, важнѣе сохраненія въ цѣлости произведеній истиннаго искусства былыхъ временъ? Неужели же Академія не можетъ на имѣющійся у нея капиталъ въ 130 тысячъ приспособить для выставочнаго зала какой либо частный домъ или хотя бы пустующій дворецъ Бирона?

Б. Н. В.

Первый камерный концертъ Зилотти (29 октября), интересный какъ въ музыкальномъ, такъ и историческомъ отношеніи, былъ посвященъ старинной музыкѣ.

Исполнители, члены «societé de concerts des instruments anciens», воскресили звуки, пѣсни, вдохновенія композиторовъ XVIII вѣка. Прелестно звучалъ балетъ - дивертиссементъ Монтеклера, вызывая своими air tendre, carillon, farendole видѣніе изящныхъ театральныхъ представленій при дворѣ Людовиковъ. Граціозно переливалось на клавесинѣ Allegretto alla turca Моцарта. Многострунная viole d'amour пропѣла сюиту Лоренцетти.

Т.

Съ 1 августа по 15 сентября въ залѣ періодическихъ изданій, получаемыхъ библіотекою Академіи Художествъ были выставлены акварели, чертежи, рисунки и наброски изъ путевыхъ альбомовъ пенсіонерской поѣздки по Испаніи, Франціи и Англіи проф. архитектуры Карла Карловича Кольмана.

Труды этого талантливаго архитектора-рисовальщика, еще 20 лѣтъ тому назадъ работавшаго въ Петербургѣ, мало кому извѣстны. Современники его забыли, потомство не отмѣтило его мѣсто какъ зодчаго и художника.

За выставкой рисунковъ Кольмана съ 15-го сентября, въ томъ же помѣщеніи, выставлены акварельные эскизы иконописи покойнаго академика А. Е. Бейдемана. Рисунки эти представляютъ особенный интересъ въ томъ отношеніи, что являются предвѣстниками Васнецова, Нестерова и вообще новаго направленія въ нашей церковной живописи. Бейдеманъ ученикъ А. Т. Маркова. Онъ рисовалъ пейзажъ, жанръ, а званіе академика «исторической живописи» онъ получилъ 2 сентября 1860 года за написанную по возвращеніи изъ поѣздки въ Германію, Италію и Францію картину «Руѳь на нивѣ Вооза».

Во время своего пребыванія въ Парижѣ, Бейдеманъ росписалъ тамъ нашу Посольскую церковь; въ Россіи — церкви дворцовъ В. К. Михаила Николаевича въ Петербургѣ и Михайловкѣ (близъ Стрѣльны). Ему же была поручена живопись Ливадійской церкви, выстроенной Монигетти.

Бейдеманъ умеръ (27 февраля 1869 г.) сравнительно молодымъ— 43-хъ лѣтъ, вслѣдствіе несчастнаго случая. Умирая въ расцвѣтѣ силъ, онъ далеко не успѣлъ сказать своего послѣдняго слова въ искусствѣ. Хранящіяся въ библіотекѣ Академіи его акварели раскрываютъ одну изъ лучшихъ страницъ его творчества. Обладая рѣдкимъ вкусомъ, онъ сумѣлъ совсѣмъ особенно и своеобразно трактовать византійскіе мотивы, вложить въ нихъ особенное настроеніе. Его архангелы и серафимы дышатъ прелестью міра фантазіи и божества, а мягкій, ласковый колоритъ наполненъ любовью къ ближнему и всепрощеніемъ—характерныя черты этого симпатичнаго художника и прекраснаго человѣка.

Всѣ выставленные здѣсь рисунки были пріобрѣтены для Академической библіотеки на посмертной выставкѣ, устроенной проф. А. П. Боголюбовымъ и другими товарищами и друзьями Бейдемана.

Для посѣтителей музеевъ и большой публики залъ періодическихъ изданій, получаемыхъ библіотекою Академіи Художествъ и выставка рисунковъ А. Е. Бейдемана открыты по воскреснымъ и праздничнымъ днямъ съ 11-ти до 3-хъ часовъ. Входъ съ главнаго подъѣзда Академіи черезъ галерею гр. Кушелева-Безбородко.

Ѳ. Б.

Свѣдѣнія изъ за границы.

Германія. Музей Штеделя пріобрѣлъ недавно картину Пальмы Старшаго, представляющаго громадный интересъ, какъ по своимъ художественнымъ качествамъ, такъ и въ художественно-историческомъ отношеніи. Она изображаетъ двухъ нагихъ женщинъ, отдыхающихъ у ручья. Написанная еще совсѣмъ въ духѣ Джорджоне эта картина сходится совершенно по размѣрамъ съ картиной Тиціана—«Небесная и земная любовь». Конечно, по поводу новаго пріобрѣтенія франкфуртскаго музея снова начнутся споры о загадочномъ «содержаніи» сокровища виллы Боргезе. Послѣ изслѣдованій Франца Викгофа, наврядъ ли можно сомнѣваться, что и «Небесная и земная любовь» изображаетъ какую то поэтическую сцену, взятую либо изъ античной, либо изъ современной Тиціану литературы. Вѣдь то, что нѣмецкая эстетика называетъ «Lustondsbilder», было чуждо эпохѣ Возрожденія, и потому такъ интересно добиться точнаго, въ строго

историческомъ смыслѣ, толкованія сюжета картины Тиціана. Она дѣйствовала на зрителя съ незапамятныхъ временъ исключительно своей формой; ею наслаждались цѣлыя поколѣнія исключительно какъ сопоставленіемъ одѣтой и нагой женщинъ. «Amore sagro ed amor profano» лучшее названіе для людей которые, забывъ про «содержаніе», наслаждаются одной формой. Однако тутъ то и является вопросъ, насколько современный зритель идетъ по стопамъ Тиціана, пренебрегая такъ называемымъ поэтическимъ «содержаніемъ» картины. Не измѣнилось ли отношеніе къ искусству со временъ художника до нашихъ дней? Не лучше ли мы распознаемъ дѣйствительное намѣреніе художника, чѣмъ его современники, понимавшіе его творчество лишь какъ иллюстрацію къ литературѣ? Вопросъ щекотливый, однако интересный и для эстетика, и для историка искусства, и для любителя.

Въ Гамбургѣ умеръ 19 сентября н. ст. консулъ Эд. Веберъ, владѣлецъ знаменитаго собранія картинъ, которое теперь, по слухамъ, перейдетъ къ городу Гамбургу.

Въ послѣднюю минуту мы получаемъ извѣстіе черезъ газеты «Münchener neueste Nachrichten и «Echo de Paris», что пейзажистъ Мануэлъ Виландтъ открылъ въ королевской резиденціи въ Мюнхенѣ одиннадцать портретовъ римскихъ императоровъ, написанныхъ Тиціаномъ. Не имѣя возможности провѣрить этого сообщенія, отмѣчаемъ его пока непровѣреннымъ, чтобы вернуться къ нему въ декабрьской хроникѣ.

Во внѣшнемъ обликѣ изданія ежегодника прусскихъ музеевъ (Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen) произошло значительное измѣненіе. До сихъ поръ каждый выпускъ ежегодника, какъ извѣстно, содержалъ, кромѣ научныхъ статей, краткій обзоръ дѣятельности музеевъ за послѣднюю четверть года, подъ заглавіемъ «Amtliche Berichte aus den Königlichen Museen». Начиная съ октября с. г. эти «оффиціальныя сообщенія» выдѣлены изъ ежегодника и выходятъ ежемѣсячными выпусками (по 4 мар. за годъ), но они уже не содержатъ только краткое перечисленіе покупокъ и пожертвованій, а каждое новое пріобрѣтеніе приводится предварительно въ мелкомъ воспроизведеніи и съ краткой художественно-исторической характеристикой. Эта живая хроника прусскихъ музеевъ въ будущности окажетъ громадныя услуги какъ ихъ отвѣтственнымъ руководителямъ, такъ и всему художественно-историческому міру. Пока узнавали о всѣхъ пріобрѣтеніяхъ королевскихъ прусскихъ музеевъ сперва только по болѣе или менѣе протокольнымъ свѣдѣніямъ «оффиціальныхъ сообщеній», не дававшимъ никакихъ основательныхъ данныхъ, и только нѣсколько времени спустя въ научномъ отдѣлѣ ежегодника появлялись подробныя статьи о новыхъ пріобрѣтеніяхъ. Нынѣшняя реформа удачна во всѣхъ отношеніяхъ: она даетъ отвѣтственнымъ людямъ возможность сейчасъ же высказаться о соображеніяхъ, которыя руководствовали ими при пріобрѣтеніи той или другой картины, того или другого художественнаго предмета; съ другой стороны научныя пренія о новыхъ пріобрѣтеніяхъ открываются съ момента ихъ поступленія въ музей, т. е. съ того момента, когда они становятся общественнымъ достояніемъ.

Принципъ—не связывать съ самаго начала отвѣтственныхъ лицъ обязательной формулировкой—конечно принесетъ дѣлу много пользы.

Италія. Въ виллѣ Пандольфини, близъ Флоренціи, Гвидо Корочч̃и открылъ остатки декоративныхъ фресокъ работы Кастаньо. Владѣлецъ виллы подарилъ ихъ правительству; ихъ переведутъ въ музей Сантъ-Аполлонія, гдѣ помѣщена знаменитая серія портретовъ Кастаньо, находившаяся прежде въ той же виллѣ Пандольфини.

Странная участь постигла церковь св. Урбана all Casserella, находящуюся вблизи памятника Цециліи Метеллы и рощи Эгеріи. Первоначально на этомъ мѣстѣ находился храмъ, посвященный богу «Deus Rediculus», который перестроили въ христіанскую церковь. Въ 1011 году ея стѣны расписалъ нѣкто фра Бонициo; его работа и другая еще живопись, относящаяся къ VII или VIII в., довольно хорошо сохранились. Съ тѣхъ поръ, какъ проведенъ вдоль via Appia электрическій трамъ, около церкви по воскреснымъ днямъ собирается довольно много гуляющей публики. Можетъ быть это обстоятельство, говоритъ Rassegna d'Arte, откуда мы беремъ это сообщеніе, навело сторожа на мысль расширить кругъ своей дѣятельности и устроить въ церкви—«дѣйствительный и настоящій трактиръ» (una vera e propria osteria). На это безобразіе обращено вниманіе генеральной дирекціи изящныхъ искусствъ.

Въ письмѣ изъ Бельгіи, помѣщенномъ въ октябрьскомъ выпускѣ «Старыхъ Годовъ», Jean de Bosschère говоритъ, что въ картинной галереѣ Эрмитажа портретъ первой жены Рубенса Изабеллы Брандтъ «по настоянію профессора Боде» значится все еще работой ванъ-Дейка, не смотря на возраженія со стороны Макса Роозеса противъ мнѣнія Боде. Оставляя въ сторонѣ существо вопроса, который еще нельзя считать рѣшеннымъ, мы отмѣтимъ, что въ каталогѣ Эрмитажной галереи (французское изданіе 1901 г.) на стр. 365 и слѣд. портреты Изабеллы Брандтъ (№ 575) и Сусанны Фоурментъ (635) названы работами Рубенса; его же имя помѣщено и на картушахъ рамъ обоихъ портретовъ. Впрочемъ, упомянемъ и о томъ, что Вильгельмъ Боде профессурой никогда не занимался и профессорскаго званія никогда не получалъ. Это мало и подходило бы къ Боде: онъ слишкомъ типичный директоръ музея.

Джемсъ А. Шмидтъ.

Вандалы въ Луврѣ. За короткое время два несчастья постигли Лувръ: безработный ремесленникъ, дабы обратить на свое положеніе вниманіе общества, нанесъ рядъ ударовъ ножемъ картинѣ Николая Пуссена «Потопъ». Въ музеѣ находится серія четырехъ картинъ, въ которыхъ Пуссенъ аллегорически изобразилъ четыре времени года, по заказу герцога Ришелье. Весна символизирована «Земнымъ Раемъ», лѣто—«Руѳью у Вооза», осень—«Ханаанскимъ виноградникомъ» и зима—пострадавшимъ «Потопомъ». Порѣзы очень сильные, ихъ семь, но ре-

Н. Пуссенъ: Потопъ.
(Парижъ. Лувръ).

Nicolas Poussin: Le déluge.
(Musée du Louvre).

ставраторы Лувра надѣются перевести живопись на новый холстъ и возстановить картину. Размѣръ ея — 1 метръ 15 с. длины, писана въ 1664 году.

Черезъ нѣсколько недѣль, посѣтительница Лувра, очевидно ненормальная, соскребла ножницами, со специальной цѣлью быть арестованной, лица папы и кардиналовъ на картинѣ Энгра (Ingres) «Сикстинская Капелла» (69 с.×59 с.), писанной мастеромъ въ 1820 и пожертвованной въ музей въ 1883 году.

Повліяютъ ли эти возмутительные случаи на соціальную сторону французской жизни, какъ мечтали преступники, неизвѣстно, но въ распорядкахъ Лувра и другихъ музеевъ подъ вліяніемъ ихъ должны произойти перемѣны. Всѣмъ музеямъ пришлось призадуматься надъ охраной ввѣренныхъ имъ сокровищъ отъ подобныхъ разрушеній. Но развѣ единственнымъ радикальнымъ средствомъ не является подъемъ культуры народа? Когда каждый посѣтитель будетъ чувствовать, что ему, какъ члену народа, принадлежатъ всѣ предметы народныхъ музеевъ; что онъ самъ членъ той культурной семьи, которая дала міру великихъ мастеровъ; что и онъ можетъ понимать и любить талантъ и геній,—тогда каждый будетъ беречь памятники вѣчной красоты и искусства, и оффиціальная ихъ охрана не будетъ нужна. Но достигнется ли когда либо этотъ идеалъ?.. А пока—пока надо принимать мѣры. Очевидно, нѣтъ охраны въ тѣхъ музеяхъ, гдѣ нѣтъ хоть одного служителя въ каждой залѣ и гдѣ между служителями и высшей администраціей музея нѣтъ никакой связи. Въ Луврѣ, напримѣръ, многіе служители не знали хранителей въ лицо! Теперь закрыли нѣсколько второстепенныхъ отдѣловъ Лувра, чтобы увеличить число служителей въ картинной галереѣ. Однако, однихъ сторожей не достаточно: они не въ состояніи усмотрѣть за каждымъ посѣтителемъ, а ожидать многаго отъ нихъ нельзя, хотя бы потому, что ихъ дѣло—бездѣлье, а ничто такъ не развращаетъ людей, какъ бездѣлье. Даже въ столицѣ дисциплины, въ Берлинѣ, не могутъ подобрать хорошій составъ сторожей, какъ мы недавно узнали отъ самой администраціи музея, богатаго и благоустроеннаго музея. Есть предположенія покрывать стекломъ всѣ картины нижнихъ рядовъ—доступныхъ прикосновенію публики, но хорошія стекла отражаютъ все на подобіе зеркалъ, да и страшно, какъ бы при злоумышленіи продавленное стекло не погубило окончательно и непоправимо картину. Говорятъ о металлическихъ загородкахъ, которыя бы преграждали посѣтителямъ, неимѣющимъ на то особаго разрѣшенія, непосредственный доступъ къ картинамъ; но этотъ исходъ вызываетъ еще больше сомнѣній и наврядъ ли отвѣтитъ цѣли. Въ Парижѣ думаютъ ввести плату за входъ съ лицъ, неприкосновенныхъ къ искусству, и тѣмъ оградиться отъ случайныхъ и опасныхъ посѣтителей, но эта мѣра тоже весьма спорна. Найдутъ ли исходъ—я не знаю, во всякомъ случаѣ это будетъ не скоро.

П. В.

ПИСЬМА ИЗЪ БЕЛЬГІИ И ГОЛЛАНДІИ.

Въ Роттердамѣ, съ сентября по октябрь, была устроена очень интересная выставка.

Обыкновенно старинными картинами можно любоваться только въ музеяхъ, въ большихъ частныхъ собраніяхъ, на распродажахъ, на ретроспективныхъ выставкахъ. Въ данномъ случаѣ кружокъ любителей искусства въ Роттердамѣ обратился ко всѣмъ коллекціонерамъ, владѣющимъ голландскими картинами XVII вѣка. Присылки были многочисленны. Выставка показала не мало новаго. Замѣтимъ вскользь, что прекрасныя старинныя собранія почти всѣ разсѣялись по свѣту, исчезли. Съ другой стороны, всѣ произведенія XVII вѣка, даже самыя незначительныя, созданы въ одномъ общемъ стилѣ, и именно это господство характернаго стиля помѣшало имъ обратиться въ скучныя посредственности.

Вотъ самыя интересныя картины, всего на минуту представшія на судъ публики; многія изъ нихъ, до сихъ поръ почти никому неизвѣстныя, сдѣлались теперь достояніемъ исторической критики. Выставка и ея каталогъ будутъ драгоцѣнны и полезны для историка искусства. Каталогъ указываетъ имена владѣльцевъ картинъ и тѣмъ позволяетъ легко отыскать картину, могущую понадобиться изслѣдователю.

Три красивыхъ произведенія ванъ Гойена, маленькій пейзажъ Я. Рейсдаля, который былъ навѣрно очень хорошимъ, цвѣты А. ванъ Бейерена въ золотистыхъ тонахъ; нѣсколько хорошихъ анонимовъ.

Среди портретовъ не было выдающихся, за то не было и дурныхъ. Менѣе хорошими являются, безспорно, портреты: оптика и механика Steven Thrasi кисти А. ванъ деръ Верфа и портретъ ребенка—Николая Маеса. Достойны вниманія два портрета Шалкена и еще два интересныхъ—Д. ванъ деръ Пласъ. Среди большихъ холстовъ—портреты Питера ванъ Анредта изъ коллекціи Deveuter, и наконецъ—интересный М. Гемскернъ.

Но наибольшій интересъ выставки заключался въ многочисленныхъ natures-mortes.

Выставлены были: большой холстъ Франца Гальса — гора изъ книгъ, вазъ, музыкальныхъ инструментовъ, рукописей; великолѣпный Павелъ ванъ-деръ Боскъ, картины Г. ванъ Стенвика, Ю. ванъ Стрека, Яна Вонка и др.

Мнѣ кажется полезнымъ обратить вниманіе критиковъ искусства и директоровъ музеевъ на только что совершенную въ маленькомъ мѣстечкѣ Голландіи кражу.

M. de Stuers недавно открылъ 17 картинъ, зарытыхъ въ пыли чердака, въ мѣстечкѣ Энкингенъ. Среди нихъ было нѣсколько цѣнныхъ произведеній, напримѣръ подлинный подписной Янъ Стенъ. Именно эта картина исчезла съ тѣхъ поръ, какъ M. Stuers огласилъ ея художественное значеніе.

Вотъ описаніе картины: высота 37½, ширина 30 сантиметровъ. Изображаетъ—молодого скрипача, сидящаго со скрещенными ногами. У него въ рукѣ скрипка; направо виднѣется клавесинъ, налѣво барабанъ и другіе музыкальные инструменты.

Jean de Bosschère.

Энгръ: Сикстинская капелла.
(Парижъ. Лувръ).

Ingres: La chapelle Sixtine.
(Musée du Louvre).

ОБЪ АУКЦІОНАХЪ И ПРОДАЖАХЪ.

Блестящій сезонъ еще не начался. Появились лишь широковѣщательныя объявленія о рядѣ предстоящихъ въ Германіи аукціоновъ. Мюнхенъ, Вѣна, Франкфуртъ зовутъ на бой! Но многаго ожидать нельзя: распродаются не коллекціи любителей-собирателей, а собранія, составленныя лишь для перепродажи,—такія собранія, гдѣ недовѣрію, сомнѣнію и фантазіи предоставленъ широкій просторъ.

Но все же жадному любопытству міркa космополитовъ-собирателей и антикваровъ заграничный рынокъ успѣлъ дать интересное занятіе. Подъ ударъ молотка аукціониста предстали цѣнныя творенія давно ушедшихъ мастеровъ. Въ Лондонѣ, напримѣръ, на одномъ лишь аукціонѣ у Christie проданы: портретъ Мелани де-Рошшуаръ кисти Виже-Лебренъ (62.000 фр.), «Товій и ангелъ» Поллаюоло (11.025), портретъ г-жи Брадбернъ—Лоренса (65.300), женскій портретъ его же (37.250), портретъ Сусанны Джилль—Хоппнера (105.000), и его же кисти—портретъ г-жи Маннингъ съ дочерью (105.000), видъ Дрездена Каналетто (6.550), два пейзажа Гварди (8.400 и 5.500), и портреты Рейнольдса: молодого Бэнбэри (147.000), Миссъ Хорнекъ (91.875) и графа де-Сенъ-Винсентъ (12.600).

Почти одновременно въ Парижѣ продавалась коллекція покойной герцогини Таллейранъ. Изъ картинъ можно отмѣтить: Корнелисъ Бега, «Въ кабачкѣ» (3.300 фр.); Ф. Боль, портретъ ученаго (3.300); Ф. де-Шампень, мужской портретъ (3.100); Янъ Фейтъ, «Дичь и собака» (9.500); Анжелика Кауффманъ, портретъ г-жи Робинсонъ (6.000); Росленъ, женскій портретъ (3.100); Корнелисъ де-Восъ «Знатная дама съ дочерью» (5.100); Французской школы XVI вѣка Мадонна съ Младенцемъ (6.000).—Среди фарфора выдѣлялись: двѣ китайскія курильницы съ рисункомъ на красномъ фонѣ, съ ажурными горлышками, ручками въ видѣ листьевъ, ножками рокайль и крышечкой изъ золоченой бронзы Louis XV (19.650); чернильница эпохи Людовика XIV (2.315). Среди бронзы—два бюста черной италіанской бронзы XVI вѣка, въ одеждахъ золоченыхъ (18.800); статуэтка Венеры, такой же бронзы и той же эпохи (9.100); часы въ клѣткѣ съ цвѣтами, Louis XVI, на циферблатѣ подпись Robin H-r du Roy (6.000); часы: голый ребенокъ на подушкѣ упирается на циферблатъ съ надписью Lepaute à Paris, по модели Пигалля, на основаніи изъ краснаго порфира, эпохи Louis XVI (25.000). Среди мебели — экранъ, рѣзной и золоченый, съ тканью временъ Régence (3.300); диванъ, золоченый и рѣзной въ видѣ цвѣтовъ и пилястровъ, времени Louis XVI (4.250); такія же два кресла съ подписью Pour le service du Roy à Compiègne (10.150). (Эти диванъ и кресла безъ обивки).

Въ Нью-Іоркѣ распродана коллекція Эдуарда Брандуса, гдѣ среди множества картинъ новѣйшихъ художниковъ и барбизонцевъ мы находимъ и старинныя, напримѣръ: Ларжильера — портретъ маркиза Инфруа (7.600 руб.) и портретъ г-жи Ламбертъ-де-Торинье (28.200 р.), Равестейна—портретъ знатной дамы (9.000 р.), Карла ванъ-Лоо портретъ маркизы Помпадуръ (19.000 р.), Гриму портретъ г-жи Дезульеръ (7.800 р.), два пейзажа Изабэ (8.700 и 5.700 р.), Лоренса портретъ Лэди Линдгерстъ (17.000 р.).

Въ Вѣнѣ состоялся спеціальный аукціонъ автографовъ композиторовъ. Тамъ проданы: партитура для пѣнія и рояля «Фиделіо» съ надписью Бетховена (740 франковъ); манускрипты Шопена, этюдъ op. 10 № 2 (1.240), и Брамса op. 116 (2.100), трехъ Lieder Шуберта (2.500); печатная партитура «Тристана и Изольды», исправленная рукою Вагнера (1.200); письмо Моцарта къ женѣ послѣ перваго представленія «Волшебной флейты» (3.700) и даже письмо его отца къ другу съ извѣщеніемъ о рожденіи сына (900).

Князь Репнинъ вновь распродавалъ въ Парижѣ свое собраніе рисунковъ. Лучшими были: Буше, прошедшій за 2.450 фр., и два Гюбера Робера—по 2.800 франковъ. Въ Петербургѣ и сейчасъ есть любители-коллекціонеры рисунковъ, которые не задумались бы заплатить такія деньги за подобные рисунки. Да и общая сумма аукціонной продажи (29.604 франка) вполнѣ посильна нашей столицѣ. Какая же сила влечетъ русскихъ людей непремѣнно увозить изъ Россіи свои художественные предметы, которые собирались большею частью десятками лѣтъ, и вѣдь были въ Россіи? Нѣмецъ, когда принужденъ самъ продать свою коллекцію, старается предоставить ее своимъ, оставить ее въ нѣмецкихъ рукахъ; англичанинъ не вывозитъ свои вещи ни въ Парижъ, ни въ Вѣну; въ Италіи это даже преслѣдуется закономъ... и только русскіе забываютъ про свою страну. Такое отношеніе не объясняется даже ложнымъ стыдомъ и страхомъ огласки: имя нужно для аукціона и въ Парижѣ, а тѣмъ болѣе громкое имя обѣщаетъ успѣхъ продажѣ.

П. В.

ОТЪ РЕДАКТОРА ОТДѢЛА ХРОНИКИ.

Заявленіе «отъ редакціи», напечатанное въ мое отсутствіе на стр. 526 «Старыхъ Годовъ» относительно замѣтки «Склады разрушеній» (хроника за іюль—сентябрь), даетъ поводъ къ ошибочному толкованію какъ самой замѣтки, такъ и отношенія «Старыхъ Годовъ» къ затронутымъ въ ней вопросамъ. Дѣйствительно, это заявленіе, вслѣдствіе неясности оговорокъ, можно прочесть въ смыслѣ, подтверждающемъ, что «обвиненія и нареканія» замѣтки направлены по адресу «наличнаго состава управленія» Эрмитажемъ. Въ качествѣ автора замѣтки и завѣдывающаго отдѣломъ хроники, я горячо протестую противъ подобнаго толкованія. Редакція «Старыхъ Годовъ», при составленіи хроники, была очень далека отъ личныхъ нападокъ. Вопросъ былъ поставленъ общій. Нѣсколько рѣзкимъ обращеніемъ къ «начальству» и «власть предержащимъ», конечно, не имѣлось въ виду задѣть высоко цѣнимыхъ редакціей «Старыхъ Годовъ» хранителей Эрмитажа, а только—указать на общія причины, отъ которыхъ страдаетъ жизнь всѣхъ русскихъ музеевъ.

Мнѣ остается лишь глубоко пожалѣть о томъ, что полемическая рѣзкость тона въ замѣткѣ «Склады разрушеній» явилась причиной досаднаго недоразумѣнія.

Сергѣй Маковскій.

БИБЛІОГРАФИЧЕСКІЕ ЛИСТКИ

ЗАМѢТКА О ЛИТОГРАФІЯХЪ ХУДОЖНИКА ИГНАТІЯ ЩЕДРОВСКАГО.

Въ 1834 г. сынъ титулярнаго совѣтника Игнатій Щедровскій представилъ въ Академію Художествъ пейзажъ, написанный имъ масляными красками и просилъ удостоить его званія свободнаго художника. 18 сентября 1834 г. Совѣтъ Академіи опредѣлилъ задать ему предварительно программу: написать видъ съ натуры въ окрестностяхъ С.-Петербурга. 27 сентября 1836 г. по представленнымъ видамъ онъ былъ признанъ Академіею свободнымъ художникомъ, а 31 декабря получилъ одобреніе Совѣта за живопись съ натуры. Наконецъ 27 октября 1842 г. Академія указала ему написать масляными красками картину на тему русской свадьбы для полученія званія академика.

Между тѣмъ Щедровскій въ Обществѣ Поощренія Художествъ нашелъ ту область искусства, въ которой онъ оказался сильнѣе всѣхъ своихъ русскихъ современниковъ: онъ изучилъ литографію, сдѣлавшуюся популярною среди русскихъ любителей со времени Орловскаго и Венеціанова, и получилъ отъ Общества заказъ нѣсколькихъ листовъ, свидѣтельствующихъ о познаніи рисунка и способности замѣчать и изображать характерныя черты народныхъ типовъ и сценъ. Первые листы были посвящены копіямъ съ Эрмитажныхъ картинъ Давида Тенирса Младшаго (№№ 685 и 686): Фламандскіе праздники. На первой копіи имѣется подпись И. Щ. и ниже: Картина Тенирса (въ настоящей величинѣ). Рисовалъ на камнѣ Щедровскій. Лит. Гельбаха. Размѣръ: 238 × 332 м. м. Вторая копія имѣетъ тѣ же подписи, но безъ адреса Гельбаха. 232×336 м. м. Эти работы не остались безъ вліянія на дальнѣйшее развитіе Щедровскаго въ изображеніи народныхъ сценъ: мы увидимъ въ его позднѣйшихъ рисункахъ напоминающую великаго Фламандца жизненность и энергію въ движеніяхъ изображенныхъ лицъ, а также отсутствіе всякой манерности и простоту сюжета.

Е. Н. Тевяшовъ въ «Описаніи нѣсколькихъ гравюръ и литографій» (СПБ. 1903 г.) приводитъ огромный литографированный листъ въ ширину: Призваніе князя Пожарскаго. Подп.: Рисовалъ на камнѣ Игнатій Щедровскій. 1833 г. Печ. А. Раддигъ съ оригинальной картины Викентія Бріоски.

Щедровскимъ по заказу Общества Поощренія Художествъ еще литографированы три детали съ картины Карла Брюллова: Послѣдній

день Помпеи, а именно: Мужская голова профилемъ влѣво, подп.: Щедровскій (420×343), Женская голова съ вазою (графиня Самойлова) подп.: Рис. Щедровскій (375×325) и Молодой человѣкъ въ ³/₄ влѣво, подп.: Щедровскій (390×355). Печатаны эти листы въ литографіи Мошарскаго. Въ этой же литографіи печатано нѣсколько портретовъ Членовъ Россійской Академіи съ самаго ея учрежденія, рисованныхъ Щедровскимъ, какъ то: графъ Александръ Сергѣевичъ Строгановъ (146×120) и другіе. Изданіе этихъ портретовъ продолжалось съ 1835 по 1841 г. Въ живописномъ Карамзинѣ, или Русской Исторіи въ картинахъ съ текстомъ, изд. Прево, части I 1836 г. и части II 1838 г. имѣются всего шесть литографированныхъ Щедровскимъ рисунковъ.

Въ 1839 году появилась серія рисунковъ Щедровскаго подъ заглавіемъ: Сцены изъ русскаго народнаго быта, изданныя Обществомъ Поощренія Художествъ. С.-Петербургъ 1839. Тетради 1—6. Это собраніе 36 литографій форматомъ въ листъ въ вышину, нумерованныхъ, съ подписью: Съ рисунка Щедровскаго. Рис. на камнѣ Умновъ (на первомъ листѣ) и Рис. на кам. Бѣлоусовъ и Рис. Бѣлоусовъ (на остальныхъ) и съ адресомъ Мошарскаго на первыхъ 12 листахъ. Представляютъ они сцены и типы ремесленниковъ, рабочихъ, промышленниковъ въ ихъ обстановкѣ, въ мастерскихъ, на улицѣ, во дворахъ, въ подвалахъ, рисованныхъ съ величайшей точностью и со всѣми типическими ихъ особенностями; это настоящіе портреты изображаемыхъ лицъ, это характерныя бытовыя картинки того времени. Вотъ списокъ этихъ рисунковъ:

1. Игра въ шашки.—2. Сбитеньщикъ.—3. Игра въ карты.—4. Столярная мастерская.—5. Бондары.—6. Продавецъ ситъ.—7. Игра въ бабки.— 8. Разносчикъ и извощикъ. 1838.—9. Штукатуры.—10. Продавецъ лососки.— 11. Чтецъ на набережной и торговецъ лимонадомъ.—12. Торговецъ сѣномъ.— 13. Сцена въ кабакѣ.—14. Нищіе.—15. Молочницы.—16. Продавецъ печенки.— 17. Прачки.—18. Торговка обуви.—19. Шарманщикъ.—20. Кузнецы у питейнаго дома.—21. Торговка апельсинами.—22. Дворникъ и дровосѣкъ.— 23. Разносчикъ и дворничиха.—24. Кучеръ.—25. Игра въ свайку.—26. Плотники.—27. Странствующіе музыканты.—28. Кормилицы.—29. Дворникъ и почтальонъ.—30. Коновалъ и конюхъ.—31. Деревенскій портной и чухонецъ.— 32. Собирательницы сѣна.—33. Стекольщикъ.—34. Трубочистъ.—35. Русская сила и 36. Швейцаръ и продавецъ метелъ.

Тридцать подлинниковъ этихъ сценъ, рисованныхъ тушью, выставлены въ Русскомъ Музеѣ Императора Александра III. Изъ нихъ четыре, обозначенные выше подъ № 8, 19, 25 и 32, воспроизведены автот. въ Русской Школѣ Живописи Александра Бенуа, а 17 рисунковъ въ Нивѣ 1903 г. № 19 въ маломъ форматѣ.

Въ 1845 г. вышелъ альбомъ въ богато иллюстрированной папкѣ, форматомъ въ листъ въ ширину, подъ заглавіемъ: «Вотъ Наши! съ натуры составилъ и рис. на камнѣ И. Щедровскій. Печатано въ лит. Тюлева 1845 г. Тетрадь первая. Въ ней двадцать рисунковъ. Цѣна десять руб. с.». Первыя пять словъ этого заглавія напечатаны золотыми буквами на рисункѣ занавѣса, правую сторону котораго мужикъ отдернулъ чтобы показать на сидящаго сзади кучера, разговаривающаго со стоящей передъ нимъ молодой женщиной (это намекъ на сцену, изображенную на первой

И. Щедровскій: Игра въ шашки.
(Литографія. Собраніе Е. Е. Рейтерна).

J. Schtedrovsky: Joueurs aux dames.
(Lithographie. Collection de M-r E. Reutern).

литографіи сего сборника), а на лѣвой сторонѣ рисунка молодой парень играетъ на балалайкѣ и смотритъ на стоящую передъ нимъ красавицу. Все это отлично раскрашено. На задней сторонѣ папки въ серединѣ изображена тетрадь, на которой написано «Мечта объ Италіи» и музыкальныя ноты со словами. Подпись И. Щ. Налѣво отъ этой тетради портретъ Императора Николая I, на право бюстъ К. П. Брюллова, сзади видна Александровская колонна и куполъ Исаакіевскаго собора, а надъ лирою летаетъ въ золотомъ сіяніи Государственный орелъ. И этотъ рисунокъ хорошо раскрашенъ.

Рисунки этого альбома литографированы самимъ Щедровскимъ, подписаны на каждомъ листѣ полною его фамиліею, нумерованы и отлично печатаны красками *).

1. Прачки: направо сидитъ упомянутый выше кучеръ, передъ которымъ стоитъ дочь хозяйки прачешной. Есть первые оттиски безъ номера.

*) Они печатаны не красками, а въ два тона и слегка подкрашены отъ руки однимъ или двумя тонами,

2. *Игра въ карты.* Сцена изъ пяти лицъ.

3. *Продавщица апельсинъ и молочница.* Заборъ, на небѣ облака.

4. *Шарманщикъ, сбитеньщикъ, каретникъ и еще два лица.* Сзади каланча полицейской части.

5. *Продавщица башмаковъ и кучеръ.*

6. *Чухонцы и молочницы.*

7. *Бабы, собирающія сѣно.* На первыхъ оттискахъ на сѣромъ небѣ бѣлыя облака.

8. *Водовозъ и дровосѣкъ и двѣ женщины.*

9. *Борющіеся мастеровые и четыре другія фигуры.*

10. *Нищіе, торговецъ и два мужика.*

11. *Дворникъ, почтальонъ и три мальчика.*

12. *Плотники.*

13. *Кузнецы и еще четыре фигуры.* Надъ дверью нѣтъ словъ «Питейный домъ».

14. *Игра въ шашки,* сцена изъ шести лицъ.

15. *Стекольщикъ, маляръ и три плотника.*

16. *Игра въ карты,* сцена изъ четырехъ лицъ.

17. *Нищіе, чтецъ и продавецъ лимонада.*

18. *Няня съ мальчикомъ, продавецъ рыбы и кормилица съ ребенкомъ.*

19. *Столярная,* группа изъ семи лицъ и

20. *Бондары и обручники,* сцена изъ семи лицъ.

Это первое изданіе чрезвычайно рѣдко.

Въ 1846 г. вышло второе изданіе этого сборника въ той же литографіи Тюлева и въ такой же раскрашенной папкѣ со слѣдующими только измѣненіями: на передней папкѣ обозначенъ годъ 1846. На задней же папкѣ на музыкальной тетради написано «Гимнъ Русскихъ— Боже Царя храни» съ музыкальными нотами и словами гимна. На внутренней сторонѣ верхней покрышки вклеено объясненіе рисунковъ на французскомъ языкѣ: Indication de l'état et métier des sujets d'après lesquels j'ai dessiné, et qu'on peut reconnâitre en suivant chaque dessin de gauche à droite d'après l'explication ci-jointe.

Листы не нумерованы, но приведены въ этомъ спискѣ въ томъ же порядкѣ, какъ и въ первомъ изданіи. Листы не раскрашены, а печатаны двумя тонами. Въ нѣкоторыхъ изъ нихъ замѣчается разница въ рисункѣ съ листами перваго изданія. Такъ на № 3 за заборомъ нарисованы не облака, а церковь и домъ. На № 7 на небѣ нѣтъ облаковъ. На № 13 надъ дверью написано бѣлыми буквами «Питейный домъ». Въ имѣющемся въ Эрмитажѣ экземплярѣ альбома 1846 года помѣщено объявленіе Щедровскаго о намѣреніи его въ 1847 г. издать тетрадь вторую 20 рисунковъ народныхъ сценъ подъ заглавіемъ «Знай нашихъ». Но это намѣреніе не было исполнено. Рисунокъ № 14 (Игра въ шашки) былъ отпечатанъ двумя тонами въ Иллюстраціи 1847 года на стр. 238, причемъ удостовѣряется, что этотъ альбомъ первый у насъ опытъ труднаго печатанія въ три тона; для каждаго рисунка нужны три камня, одинъ съ черною краской, другой съ голубоватою и третій съ красноватою. Редакція Иллюстраціи при этомъ заявила, что, желая распространить сбытъ этого произведенія талантливаго молодого художника и

И. Щедровскій: Мастерская бондаря.
(Литографія изъ собр. Е. Е. Рейтерна).

I. Schtedrovsky: Chez le tonnelier.
(Lithographie. Collection E. Reutern).

доставить своимъ подписчикамъ возможность пріобрѣсти альбомъ дешевле, по соглашенію съ Щедровскимъ уступаетъ альбомъ своимъ подписчикамъ за 5 рублей. И это изданіе слѣдуетъ считать рѣдкимъ.

(Сравн.: В. А. Верещагинъ: Русскія иллюстр. изданія XVIII и XIX столѣтій. СПБ. 1898).

Третье изданіе альбома вышло въ 1852 г. подъ заглавіемъ: Сцены изъ русскаго народнаго быта. Рисовалъ съ натуры и на камнѣ И. С. Щедровскій. Оригинальный текстъ писалъ В. И. Савиновъ. Печ. въ Лит. А. Мюнстера, 1852. Заглавный листъ окаймленъ арабесками, въ серединѣ которыхъ находится бюстъ красавицы въ русскомъ платьѣ. Листы печатаны тономъ, нумерованы, но не въ порядкѣ изданій 1845 и 1846 г.г. и имѣютъ всѣ адресъ Мюнстера. Рисунки имѣютъ особенности, указанныя въ перечисленіи литографій изданія 1846 г.

Наконецъ четвертое изданіе вышло въ 1855 году съ другимъ заглавнымъ листомъ, подписаннымъ И. Щедровскій и съ адресомъ Paul Petit (Форматъ 250 × 320 м. м). Листъ этотъ представляетъ мальчика и дѣвочку на пригоркѣ, изъ подъ котораго бьетъ ключъ. Въ Императорской Публичной Библіотекѣ есть экземпляръ этого альбома съ посвященіемъ Императору Николаю I, 1854 г., на заглавномъ листѣ. Нумера на листахъ альбома стерты, нѣтъ и адреса Мюнстера. Приложенъ текстъ Савинова на 47 страницахъ въ два столбца.

Другія литографіи Щедровскаго:

а, Христосъ на Голгоѳѣ. Le Christe au Calvaire, Peint par Steuben. Lith. par Sszodrowski. Поль Пети 1850. Съ посвященіемъ Императору Николаю I. Большой листъ.

б, Портретъ по грудь Императора Николая I, 3/4 вправо. Щедровскій. Ниже: Рис. и лит. И. Щедровскій. СПБ. 1854. Поль Пети (438 × 348). Очень сильный красивый листъ.

в, Портретъ Императора Александра II въ гусарскомъ мундирѣ, въ овалѣ. СПБ. 1856. Поль Пети. (375 × 293). Съ посвященіемъ Е. И. В. Государю Наслѣднику Цесаревичу и Вел. Князю Николаю Александровичу.

г, Портретъ по колѣно Статскаго Совѣтника Ѳ. Серно-Соловьевича. И. Щедровскій. Paul Petit. (370 × 288).

Умеръ Щедровскій 25 Декабря 1870 г. въ Московской городской больницѣ, гдѣ онъ находился на излеченіи съ 19 Декабря того же года.

Е. Рейтернъ.

Альбомъ исторической выставки предметовъ искусства въ 1904 году. Текстъ А. Прахова.

Всякое художественное изданіе должно удовлетворять двумъ требованіямъ: художественной внѣшности и достовѣрности историческаго текста.

Къ сожалѣнію только что вышедшій, такъ давно ожидаемый «Альбомъ исторической выставки», удовлетворяя лишь отчасти въ первомъ отношеніи, долженъ быть признанъ совершенно негоднымъ во второмъ. Внѣшность альбома, хотя и не безукоризненная, но все же вполнѣ удовлетворительная. Множество, частью даже хорошо исполненныхъ, репродукцій съ чудесныхъ произведеній искусства говорятъ сами за себя. Скульптуры Донатело, делла Роббіа и Клодіона, прекрасный фарфоръ Севра, Мейсена и Императорскаго завода, великолѣпныя и рѣдчайшія группы Кендлера, бронза Каффіери, серебро и миніатюры,—все это даже въ посредственныхъ воспроизведеніяхъ не можетъ не доставить наслажденія. Къ сожалѣнію воспроизведенія иногда не только посредственны, но даже плохи. Таковы скверно снятыя и еще хуже исполненныя блѣдныя и стертыя репродукціи многихъ серебряныхъ вещей (см. стр. 153, 157, 173, 201, 243). Цвѣтныя воспроизведенія исполнены съ очень плохихъ акварелей, особенно тѣ, которыя подписаны Долговымъ. Кромѣ того эти репродукціи—равно какъ и снимокъ съ одного ружья—такъ велики, что вылѣзаютъ изъ текста, что въ высшей степени нехудожественно. Вообще во всемъ чувствуется отсутствіе любовнаго вниманія къ работѣ, спѣшность и небрежность. Нельзя не остановиться и на текстѣ. Во первыхъ, текстъ въ единственномъ числѣ—выраженіе неправильное; ихъ два, и притомъ совершенно различныхъ. Первый (русскій) несомнѣнно написанъ самимъ А. Праховымъ со всей присущей ему витіеватостью стиля; второй (французскій) анонимнаго автора и притомъ совершенно не знавшаго того, что писалъ его русскій сотрудникъ. Не только выраженія, но даже смыслъ не имѣютъ ничего общаго. Приведу въ доказательство примѣры. На стр. 12, говоря о солонкѣ St. Porchaire (собраніе гр. Шуваловой), русскій авторъ совсѣмъ не приводитъ свѣдѣній о происхожденіи этого предмета, что, однако, извѣстно автору французскаго «перевода» (стр. 13).

Праховъ говоритъ, что на выставкѣ было три медальона съ портретами Императрицы Екатерины II, французскій авторъ—что портретъ былъ только одинъ. Праховъ совсѣмъ не приводитъ интересныхъ свѣдѣній о сервизѣ Нератова, о чайномъ сервизѣ изъ собранія И. А. Всеволожскаго (французскій текстъ, стр. 37). Совсѣмъ не сообщаетъ Праховъ извѣстныя французскому автору интерсcныя свѣдѣнія о Томирѣ (стр. 107). Праховъ пишетъ о работахъ Пигалля изъ собранія гр. Шуваловой и изъ Павловскаго дворца (стр. 110), французскій авторъ совсѣмъ не упоминаетъ объ этомъ. Иногда даже свѣдѣнія въ двухъ текстахъ совершенно противорѣчивыя, такъ что неопытный читатель долженъ обязательно прочитать оба текста и пожалуй лучше всего если не повѣритъ ни одному изъ нихъ. Поразительный примѣръ этого представляетъ—въ отдѣлѣ «деревянныхъ издѣлій»—описаніе свадебной шкатулки изъ собранія Альберта Фидгера въ Вѣнѣ, причемъ нельзя не

замѣтить, что французскій текстъ несравненно интереснѣе русскаго. То же въ описаніи Св. Георгія (серебро), гдѣ авторъ приводитъ историческую справку объ этомъ произведеніи Любекскаго мастера Берндта Гейнемана, о чемъ Праховъ умалчиваетъ. Къ тому же даже даты приводимыя въ обоихъ текстахъ различны!! (Сравни стр. 117 и 124). Иногда, русскій текстъ просто искаженіе французскаго. Во французскомъ на стр. 117 сказано, что St. Maurice исполненъ въ 1651 году, причемъ авторъ выражаетъ, вполнѣ резонно, сомнѣніе въ вѣроятности этого, такъ какъ Гансъ Менгардтъ, которому статуэтка приписывается, умеръ за 11 лѣтъ до исполненія ея (стр. 119)! Праховъ совсѣмъ не упоминаетъ 1651 года и потому скорѣе склоненъ считать св. Маврикія работой Менгардта.

Кому изъ двухъ вѣрить—неизвѣстно, но странно только то, что французскій «переводъ» лучше русскаго «оригинала» его.

Изъ всего несомнѣнно, что книгу писали два автора и при томъ даже не свѣривъ при печатаніи своихъ текстовъ. Всякій писалъ то, что зналъ, и французскій «переводчикъ» компетентнѣе «автора». Ничѣмъ инымъ нельзя объяснить полноту и интересъ французскаго текста, сравнительно съ русскимъ. Впрочемъ, бываетъ и исключеніе.

Такъ отдѣлъ оружія во французскомъ текстѣ занимаетъ всего одну страничку и не имѣетъ ни одной ссылки на репродукціи. Праховъ говоритъ объ оружіи на трехъ съ половиной страницахъ, хотя, надо сознаться, свѣдѣній объ оружейныхъ мастерахъ сообщаетъ очень мало. Отдѣлъ миніатюръ прямо кишитъ ошибками. Укажу только тѣ, которыя бросаются въ глаза даже при бѣгломъ обзорѣ изданія. Графа Сухтелена (стр. 262) писалъ не Росси, а Босси, судя по году исполненія и по живописи совсѣмъ легкой и расплывчатой. Марія Александровна Львова—урожденная Дьякова, а не Васильева, какъ утверждаетъ авторъ на этотъ разъ на двухъ языкахъ (стр. 266). Во французскомъ текстѣ говорится, что портретъ кн. А. Б. Куракина вѣроятно писанъ Hall'емъ, хотя это несомнѣнное произведеніе Ритта. (См. «Русскіе портреты» Вел. Кн. Николая Михайловича, ч. I, стр. 163). Такіе же несомнѣнные Ритты и портреты С. С. Колычева (собр. гр. Н. М. Сологубъ) и Императрицы Маріи Ѳеодоровны. Недостатокъ мѣста не позволяетъ намъ перечислять далѣе встрѣчающіяся ошибки.

Баронъ Н. Врангель.

Ж. Г. Виберъ. Научныя сведения по живописи. Переводъ съ французскаго четырнадцатаго издания Е. Ю.

Жанъ-Жоржъ Виберъ, французскій художникъ, онъ состоитъ на службѣ у извѣстной французской фирмы лаковъ и красокъ. Настоящее сочиненіе носитъ явно-рекламный характеръ, что однако не лишаетъ его извѣстнаго значенія для лицъ, интересующихся техникой живописи, благодаря находящимся въ немъ нѣкоторымъ практическимъ рецептамъ и указаніямъ. О научномъ его значеніи, не смотря на увѣреніе автора о томъ, что книга его «представляетъ самую серьезную и основательную (книгу) написанную по этому поводу» — серьезно говорить не приходится. Въ русской даже литературѣ, очень бѣдной подобнаго рода произведеніями, все же есть вещи гораздо болѣе солидныя.

Съ характерною для француза игривой легкостью, авторъ трактуетъ о химическихъ процессахъ и физическихъ явленіяхъ, часто пропуская весьма существенное и по долгу останавливаясь на второстепенномъ, въ зависимости отъ того, на сколько тотъ или другой матеріалъ усвоенъ имъ самимъ и на сколько онъ представляется ему удобной почвою для цвѣтовъ собственнаго краснорѣчія. Стремясь, напримѣръ, объяснить процессъ высыханія маселъ въ присутствіи свинца и марганца, онъ разсказываетъ пространную басню о трехъ ворахъ, а затѣмъ еще вторую о фермерѣ, травѣ и коровѣ, для того, чтобы въ заключеніе сознаться, что эти объясненія все же «не дадутъ совершеннаго понятія того (о томъ), что происходитъ».

На рѣдкость неудачнымъ вышелъ русскій переводъ книги Вибера. Желая извиниться передъ читателемъ, переводчикъ объясняетъ «шероховатости» своего перевода желаніемъ близко держаться подлинника, что однако совсѣмъ его не оправдываетъ, такъ какъ остается совершенно непонятнымъ, какія особенности оригинала желалъ передать г. Е. Ю., употребляя слѣдующія выраженія: «Слушателей впродолженіи лекціи» вмѣсто слушателей лекціи, «Артистъ написалъ кусокъ въ своемъ жанрѣ», «Любитель, когда смотритъ на живопись, имѣетъ манію, кусокъ, которымъ онъ восхищается, заключать въ маленькій кругъ...» и т. д. Вся книга пестритъ ими.

Еще менѣе понятно, почему переводчикъ не далъ себѣ труда подыскать подходящихъ выраженій для перевода техническихъ и научныхъ терминовъ. «Почти всѣ сжигаемыя смолы извергаютъ пары, которыя сгущаются въ пригорѣлыя масла», пишетъ онъ, подразумѣвая очевидно подъ «сжиганіемъ»—перегонку, а подъ «пригорѣлыми маслами»—продукты ея. Клей, какого бы состава онъ ни былъ, называется у него, почему то, вездѣ «клейковиной», растворъ щавелевой кислоты—«мѣдной водой». Далѣе идетъ цѣлый рядъ соединеній вовсе неизвѣстныхъ въ химіи: «черный водородъ свинца», «кислохлористое соединеніе въ основаніи свинца», «мышьяково-кисловатая соль», «сѣрнистыя смѣси кадмія» и т. д. и т. д.

Тысячи гибнущихъ картинъ—лучшее доказательство жгучей необходимости для художниковъ основательной научной подготовки въ области живописной техники. Жаль, что имъ, вмѣсто хлѣба, подносятъ камень!

В. Щ.

Die Italienische Malerei des XV & XVI Jahrhunderts. Die Deutsche Malerei von Meister Wilhelm von Köln bis Adam Elsheimer. Berlin, Fischer und Franke.

Что бы ни говорили противъ несовершенствъ и подчасъ анти-художественности цвѣтныхъ фотохимическихъ репродукцій съ масляныхъ картинъ, возможность дать хотя бы отдаленное понятіе о главномъ элементѣ живописи, о колоритѣ, составляетъ такое преимущество этого способа воспроизведенія, что оно легко побѣждаетъ всякія возраженія и вполнѣ объясняетъ популярность даже трехцвѣтки. До сихъ поръ однако цвѣтныя репродукціи главнымъ образомъ нашли себѣ примѣненіе въ болѣе или менѣе общедоступныхъ изданіяхъ, роскошные же дорогіе увражи, такъ называемые Gallerieworke, пользовались ими лишь изрѣдка. Берлинскіе издатели, Фишеръ и Франке, одни изъ первыхъ, приступили къ изданію роскошнаго Gallerieworк въ краскахъ, причемъ всѣ картины, избранныя для этой цѣли, должны быть воспроизведены въ натуральную величину. Отъ этого правила въ обоихъ вышеуказанныхъ изданіяхъ будетъ отступлено лишь въ нѣсколькихъ случаяхъ.

Руководство альбомомъ италіанской живописи взялъ на себя Вильгельмъ Боде, собраніе же старонѣмецкихъ мастеровъ составлено по указаніямъ и подъ наблюденіемъ д-ра Макса Фридлендера, директора Берлинскаго Kaiser-Friedrich-Museum. Предполагается дать 75 воспроизведеній съ италіанскихъ мастеровъ въ 15 выпускахъ и 50 съ нѣмецкихъ въ 10 выпускахъ. Цѣна каждаго выпуска обоихъ изданій, печатаемыхъ въ 150 нумерованныхъ экземплярахъ,—100 марокъ.

Die Sammlung Cheramy. München, R. Piper & C°.

Коллекція картинъ и рисунковъ г-на Шерами, въ Парижѣ, по составу своему принадлежитъ къ самымъ интереснымъ частнымъ художественнымъ собраніямъ, которыми такъ богата французская столица. Въ этой коллекціи, кромѣ нѣсколькихъ старыхъ мастеровъ, представлена болѣе или менѣе хорошо англійская живопись XVIII и начала XIX столѣтій—Рейнольдсъ, Гейнсборо, Гоппнеръ, Ромней, Констэбль, Бонингтонъ, Тэрнеръ и т. д.—равно большинство корифеевъ французской живописи XIX столѣтія, начиная съ Давида и кончая Дегазомъ. Но great attraction ея—безспорно 32 произведенія Констэбля и 53 Делакруа.

Въ изданіи Пиперъ и К° около 160 номеровъ коллекціи будутъ воспроизведены геліотипіей на 120 листахъ. Французскій текстъ будетъ состоять изъ подробнаго критическаго каталога и двухъ руководящихъ статей: о Констэблѣ пера И. Мейеръ-Грефе и Делакруа—Эриха Клоссовскаго. Цѣна экземпляра на простой бумагѣ—60 марокъ, на японской—240 и на ванъ-Гельдернъ—120.

Joseph Bayer & C-o, Frankfurt I. M.
Haudschriften und Drucke des Mittelalters & der Renaissance. Theil II.

Это вторая часть 500-го каталога фирмы, издаваемаго по случаю 120 лѣтняго существованія фирмы. Первая заключала рукописи XI—XVI ст. и инкунабулы 1450—1500 г., вторая въ объемистомъ томѣ подробно описываетъ 1458 номеровъ печатныхъ произведеній XVI ст.

съ иллюстраціями нѣмецкихъ художниковъ. Много образцовъ этихъ иллюстрацій помѣщено въ текстѣ каталога.

Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels, nebst den wichtigsten Erscheinungen des Auslandes. Лейпцигъ, изданіе Börsenverein der Deutschen Buchhändler, ежемѣсячно, подп. цѣна — 2 марки въ годъ.

Среди многочисленныхъ періодическихъ изданій, посвященныхъ библіографіи европейскаго книжнаго рынка, до сихъ поръ недоставало изданія, полностью исчерпывающаго явленія современной графики въ самомъ широкомъ ея значеніи. Вышеуказанный листокъ стремится придти на встрѣчу этой потребности, преимущественно въ отношеніи Германіи, но обращая вниманіе и на заграничную графику. Редакцію листка взялъ на себя Deutscher Buchgewerbe-Verein, что въ извѣстной степени, конечно, обезпечиваетъ серьезный характеръ и добросовѣстность изданія. Оно выходитъ разъ въ мѣсяцъ и матеріалъ въ немъ раздѣленъ на двѣ главныя рубрики: отдѣльные листы и цѣльные увражи. Первая рубрика заключаетъ въ себѣ оригинальную графику—офорты всѣхъ родовъ, ксилографіи и литографіи—и репродукціонное искусство всѣхъ разновидностей, вторая—обнимаетъ роскошныя изданія, законченныя и выходящія выпусками, равно всѣ художественные каталоги и т. д. Для коллекціонеровъ и вообще лицъ, причастныхъ къ искусству и желающихъ быть au courant новостей графическихъ рынковъ, эти Neuigkeiten безспорно явленіе очень полезное.

D-r Max Lehrs. Der Deutsche, Niederländische und Französische Kupferstich im XV Jahrhundert.

Профессоръ Максъ Лерсъ, бывшій директоръ Дрезденскаго Kupferstichcabinet, а теперешній — Берлинскаго, считающійся однимъ изъ первыхъ авторитетовъ въ области графики, намѣревается подвести въ этомъ изданіи итогъ двадцатипятилѣтнимъ изученіямъ и поискамъ, равно своимъ монографическимъ работамъ по отдѣльнымъ вопросамъ ранней графики. Изданіе это должно составлять обстоятельную исторію и подробный критическій каталогъ всѣхъ произведеній граверовъ на мѣди XV столѣтія въ Германіи, Франціи и Нидерландахъ, дошедшихъ до нашихъ дней. Оно будетъ раздѣлено на три главныхъ отдѣла: примитивы, прирейнскій мастеръ, монограммистъ E. S. и его послѣдователи, Мартинъ Шонгауеръ и его школа.

Цѣлый трудъ разсчитанъ на шесть томовъ текста въ большую восьмушку по 400 страницъ и два атласа (40×30 сантиметровъ) съ 600 репродукціями въ геліогравюрѣ на 300 листахъ. Всѣ гравюры будутъ воспроизведены въ натуральную величину. Цѣна изданія, которое будетъ окончено въ 1909 г.—600 кронъ. Печатается лишь сто нумерованныхъ экземпляровъ, которые уже всѣ росписаны.

П. Э.

Каталогъ собранія П. Моргана. Скоро выйдетъ изъ печати иллюстрированный каталогъ коллекціи Пирпонта Моргана, на составленіе которой онъ затратилъ уже нѣсколько десятковъ милліоновъ рублей. Большая часть его сокровищъ находится въ его домѣ въ Лондонѣ (Princes Gate) и охраняется постояннымъ составомъ шести полицейскихъ. Нѣсколько экземпляровъ своего каталога знаменитый милліардеръ печатаетъ на особо роскошной бумагѣ и имѣетъ въ виду поднести ихъ всѣмъ монархамъ Европы.

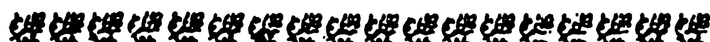
Кромѣ этой коллекціи предметовъ искусства, въ томъ же домѣ хранится библіотека Моргана. Цѣнность ея также огромна: за одну лишь библіотеку W. Morris'a онъ заплатилъ 9 милліоновъ рублей, и кромѣ того постоянно пополняетъ свое собраніе, и у него имѣется, между прочимъ, 36 экземпляровъ первопечатныхъ англійскихъ книгъ, такъ называемыхъ Кэкстонскихъ, которыя теперь оплачиваются баснословными цѣнами.

П. В.

L'Art au Caucase, par J. Mourier. Bruxelles, 1907.

Бельгійская печать сочувственными отзывами встрѣтила эту книгу. Для Россіи она имѣетъ конечно еще большій интересъ, затрагивая малоизвѣстную область: искусство Кавказа. Популярный живой текстъ, раздѣленный на самостоятельные, краткіе, но законченные отдѣлы, разбираетъ архитектуру, живопись, керамику, эмаль и бронзу. Многочисленныя иллюстраціи знакомятъ читателя съ восточными архитектурными орнаментами, церковною утварью, крестами, осыпанными драгоцѣнными камнями, иконами, фресками, изображающими строгіе лики святыхъ, съ причудливыми заглавными буквами манускриптовъ, съ интересными археологическими находками изъ кургановъ и некрополей нашей чудной окраины.

Т.



Извѣстная издательская фирма Кнебель въ Москвѣ предпринимаетъ огромное изданіе, обнимающее всю исторію русскаго искусства, начиная отъ древнѣйшаго періода и кончая нашими днями. Общее руководство взялъ на себя художникъ Игорь Грабарь, заручившійся согласіемъ многихъ лицъ, извѣстныхъ своими трудами по исторіи русскаго искусства. Изданіе будетъ состоять изъ 30 выпусковъ, причемъ каждый изъ нихъ будетъ иллюстрированъ 70 автотипическими репродукціями. Въ общихъ чертахъ эта «Исторія русскаго искусства» будетъ выходить по слѣдующей программѣ.

I. **Введеніе** (1 выпускъ). Текстъ Игоря Грабаря.

II. **Декоративное искусство** (3 выпуска). Прикладное искусство древнѣйшаго времени, до-историческій періодъ, скиѳы, вліяніе Востока, вліяніе Византіи, Псковско-Новгородскій періодъ, Владиміро-

Суздальскій періодъ, Москва. Участвуютъ въ этомъ отдѣлѣ слѣдующіе писатели: Н. К. Рерихъ, Сергѣй Маковскій, И. Я. Билибинъ, Апполинарій Васнецовъ, Н. П. Кондаковъ, Формаковскій.

III. Архитектура.

1) Византійско-русскій періодъ: а) Кіевъ и Черниговъ, б) Новгородъ и Псковъ, в) Владиміръ и Суздаль, г) ранній Московскій періодъ (Кремлевскіе соборы, Савва Звенигородскій и т. д.), 1 выпускъ. Текстъ А. В. Щусева.

2) Деревянная архитектура Сѣвера (1 выпускъ). Текстъ Игоря Грабаря и Ѳ. Ѳ. Горностаева.

3) Москва эпохи Царей, начиная съ Коломенской церкви (2 выпуска). Текстъ Ѳ. Ѳ. Горностаева и Новаковскаго.

4) Нарышкинскій стиль (1 выпускъ). Текстъ Ѳ. Ѳ. Горностаева.

5) Петръ и Елисавета (1 выпускъ). Текстъ Александра Бенуа.

6) Эпоха Екатерины Великой (1 выпускъ). Текстъ Александра Бенуа.

7) Англо-итальянскій классицизмъ (Гваренги, Камеронъ), 1 выпускъ. Текстъ Александра Бенуа.

8) Empire Александровской эпохи (1 выпускъ). Текстъ И. А. Ѳомина.

9) Empire Николаевской эпохи. (1 выпускъ). Текстъ И. А. Ѳомина.

10) Новѣйшая архитектура (1 выпускъ). Текстъ Игоря Грабаря.

IV. Скульптура.

1) До-Петровская Русь и иностранные насадители искусства (1 выпускъ). Текстъ бар. Н. Н. Врангеля.

2) Академическое искусство XVIII-го вѣка (1 выпускъ). Текстъ бар. Н. Н. Врангеля.

3) Скульптура въ XIX столѣтіи (1 выпускъ). Текстъ бар. Н. Н. Врангеля.

V. Живопись.

1) Примитивизмъ или до-монгольское искусство (1 выпускъ).

2) Исторія главныхъ настроеній въ живописи (5 выпусковъ). Текстъ Игоря Грабаря.

3) Исторія портрета (2 выпуска). Текстъ бар. Н. Н. Врангеля.

4) Исторія пейзажа (4 выпуска). Текстъ Игоря Грабаря.

Такимъ образомъ это будущее изданіе обниметъ всѣ отрасли исторіи искусства Россіи и впервые дастъ цѣлый рядъ любопытнѣйшихъ снимковъ съ предметовъ искусства, находящихся не только въ столицахъ, но и во многихъ провинціальныхъ городахъ.

МЕЛКІЯ ЗАМѢТКИ

РАЗСКАЗЪ СОВРЕМЕННИКА О СУМАСШЕСТВІИ ФЕДОТОВА.

Когда рѣчь идетъ о крупныхъ художественныхъ величинахъ, сыгравшихъ какую нибудь роль въ исторіи искусства, то интересенъ всякій мелкій фактъ ихъ жизни, дающій новое освѣщеніе для ихъ біографіи. Въ исторіи искусства Россіи фактовъ вообще такъ мало, что всякая мелочь, касающаяся русскихъ художниковъ, представляетъ интересъ для выясненія ихъ жизни и личности. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ мнѣ довелось познакомиться съ почти столѣтнимъ старикомъ—художникомъ Васильевымъ, ученикомъ Карла Брюллова, прекрасно помнившимъ А. Г. Венеціанова, Варнека и П. Федотова. Будучи въ хорошихъ отношеніяхъ съ этимъ послѣднимъ, тѣсно примыкая къ художественной семьѣ 1840-хъ годовъ, Васильевъ сохранилъ въ памяти нѣсколько интересныхъ разсказовъ о жизни своихъ современниковъ. Одинъ изъ нихъ, касающійся П. А. Ѳедотова, я и хочу здѣсь привести.

«Весной 1852 года Васильевъ довольно часто встрѣчался съ Ѳедотовымъ. За послѣднее время тяжкій недугъ сталъ уже сказываться на Ѳедотовѣ: онъ былъ какой то странный, разсказывалъ необычайныя исторіи и все хвасталъ. Наконецъ, однажды проситъ онъ Васильева придти за нимъ на другой день къ генералъ-контролеру Марченкѣ, такъ какъ имъ надо было куда то ѣхать. Васильевъ на другой день идетъ къ Марченкѣ, спрашиваетъ Федотова. Федотовъ выбѣгаетъ къ нему, весь дрожа, хватаетъ его за руку и ведетъ въ гостиную. Тамъ сидитъ дочь Марченки—молодая дѣвушка. Федотовъ показываетъ на нее Васильеву и говоритъ: «Это моя невѣста»! Дѣвушка покраснѣла и ничего не возразила. Пошли въ садъ. Дѣвушка отводитъ Васильева въ сторону и говоритъ: «Боже мой, вотъ несчастье! Не показывайте виду: я думаю Павелъ Андреевичъ съума сошелъ, говоритъ что то несуразное и меня все невѣстой называетъ!» Федотовъ, ничего не замѣчая, ходитъ, жестикулируя, по саду и разсказываетъ, какія онъ здѣсь постройки возводить будетъ. Наконецъ, внезапно, схватилъ шапку и убѣжалъ. Васильевъ—за нимъ. Федотовъ бѣжитъ на Морскую, противъ Лютеранской церкви и начинаетъ пѣтухомъ кричать. Затѣмъ бѣжитъ дальше къ Невѣ, противъ Академіи, садится на яликъ и переплываетъ на ту сторону. Васильевъ теряетъ его изъ виду. Оказывается Федотовъ въ тотъ же вечеръ поѣхалъ въ Царское, увидѣлъ тамъ пѣтуха какого то и захотѣлъ поймать его. Созвалъ солдатъ, чтобы пѣтуха ловили. Самъ бѣгаетъ и пѣтухомъ кричитъ. Ну, тутъ сообразили, что онъ сумасшедшій, связали его и—въ больницу».

Такъ разсказалъ мнѣ современникъ о сумасшествіи Федотова.

Баронъ Н. Врангель.

Къ исторіи пребыванія въ Россіи Ник. Пино.

Въ статьѣ бар. Н. Врангеля о скульпторахъ въ XVIII в. въ Россіи (см. «Старые Годы», іюль—сентябрь) находятся между прочимъ интересныя свѣдѣнія о пребываніи въ Россіи небезызвѣстнаго въ исторіи прикладного искусства XVIII столѣтія французскаго скульптора по дереву («sculpteur en bois», какъ его величали современники) Nicolas Pineau или Николая Пиноу (иногда—Пиновія), какъ его прозвали въ Россіи. Имѣвшіеся у насъ подъ руками архивные матеріалы позволяютъ намъ сдѣлать нѣсколько дополненій къ статьѣ бар. Врангеля о пребываніи въ Россіи этого Пиноу [1]).

Когда въ 1716 году Лефортъ прожилъ нѣкоторое время въ Парижѣ, то тамъ, по порученію и настояніямъ Петра, онъ пригласилъ на русскую службу нѣсколькихъ художниковъ-мастеровъ въ числѣ которыхъ (и даже во главѣ всѣхъ остальныхъ) стоялъ извѣстный Леблонъ, а также не менѣе извѣстный Растрелли старшій; въ числѣ же менѣе значительныхъ былъ приглашенъ также и «Nicolas Pineau, sculpteur en bois avec deux maistres compagnons», какъ пишетъ Лефортъ въ присылаемомъ Петру спискѣ имъ приглашенныхъ на русскую службу художниковъ и мастеровъ. Было это въ февралѣ 1716 года, а уже 28 февраля [2]) былъ съ Пино заключенъ контрактъ на пять лѣтъ.

Пино пріѣхалъ въ Россію со всей своей семьей: съ женой, съ сестрой и матерью жены; кромѣ того, съ нимъ пріѣхали два «compagnons», это были: «Barthelemy Guillaume compagnon sculpteur» и «Nicolas Perard aussi compagnon sculpteur». Такимъ образомъ, видимо, Simon, о которомъ говоритъ далѣе въ своей статьѣ бар. Врангель, пріѣхалъ въ Россію не съ Пино; однако, необходимо замѣтить, что фамилія матери жены Пино была тоже Simon; нельзя ли думать, что Simon былъ братомъ жены Пино и, возможно, имъ и былъ вызванъ въ Петербургъ? Чтобы кончить объ этомъ Simon, прибавлю здѣсь же, что указомъ 21 марта 1727 г. «пиновіевъ подмастерья Симонъ» былъ назначенъ мастеромъ, «и жалованья давать ему по 500 руб. въ годъ, и въ томъ сочинить съ нимъ контрактъ», повелѣвалъ указъ. Итакъ «Николай Пиноу рѣзчикъ полатныхъ уборовъ» былъ принятъ на русскую службу, причемъ ему была отведена квартира въ Петербургѣ.

Слѣдующее извѣстіе о немъ доходитъ до насъ отъ начала 1725 года; въ прошеніи своемъ, поданномъ императрицѣ Екатеринѣ I въ слѣдующемъ, 1726 году, Пино пишетъ, что на немъ лежали всѣ работы по «изготовленіи погребенной толпы» (очевидно, имп. Петра Великаго) и

---

[1]) Всѣ ниже приводимыя данныя почерпнуты нами изъ Государственнаго Архива Мин. Иностранныхъ Дѣлъ, изъ книгъ «кабинета Петра Великаго»: I отд. и II отд. №№ 27, 83 и 89.

[2]) Такова дата, имѣющаяся въ документѣ, бывшемъ въ моемъ распоряженіи; бар. Н. Врангель указываетъ въ своей статьѣ другую дату, именно 26 февраля.

онъ «нарысовалъ всѣ декораціи въ большой залѣ», и надзиралъ за мастерами при исполненіи этихъ декорацій, чѣмъ былъ занятъ шесть недѣль «вкупѣ съ живописцемъ Каравакомъ, рѣзщикомъ Симономъ и съ столяромъ Мишелемъ». Въ этомъ, видимо, Пино угодилъ Императрицѣ и былъ пожалованъ прибавкой 200 рублей къ годовому окладу его, что очевидно не удовлетворило его и въ 1726 г. онъ проситъ наградить его за работы по «погребенной помпѣ» «медалью или чѣмъ другимъ».

Въ 1727 году многіе иностранцы оставляли русскую службу и указомъ отъ 21 марта отпускались домой въ Европу, но въ томъ же указѣ говорилось объ оставленіи на службѣ Пино: «да мастеровъ же оставить въ службѣ... рѣзного—Пиноу».

Таковы тѣ дополнительныя свѣдѣнія, которыя мнѣ удалось получить о пребываніи въ Россіи Николая Пино.

В. И. В.

ПОЧТОВЫЙ ЯЩИКЪ

Въ «Новомъ Времени» отъ 30 октября сообщается, что помощникомъ хранителя музея Императорской Академіи Художествъ назначенъ какой то учитель Коммерческаго училища. Правда ли это? Правда ли, что участіе лица, назначеннаго въ музей Академіи, въ искусствѣ ограничивалось родственными связями съ бывшимъ хранителемъ музея г. Соколовымъ? Про Академію Художествъ сообщаются послѣднее время самыя невѣроятныя вещи; не вымыселъ ли сообщеніе о новомъ глумленіи надъ бѣднымъ музеемъ Академіи?

30 октября въ «Руси» сообщается о томъ, что часто вещи, пріобрѣтаемыя въ музей Академіи (картина Левитана, офорты Цорна), остаются въ частныхъ помѣщеніяхъ служащихъ Академіи. Неужели и это правда?

30 окт. 1907 г.

Н. Рерихъ.

Очень прошу лицъ, владѣющихъ произведеніями италіанской живописи XIII—XV вѣковъ и первой половины XVI в., не отказать сообщить мнѣ объ этомъ по адресу: С.-Петербургъ, Литейный, 30. А. А. Трубникову.

Позвольте мнѣ чрезъ посредство вашей уважаемой редакціи обратиться съ вопросомъ къ знатокамъ древне-христіанскаго искусства. Можно ли утверждать съ увѣренностью, что символы изъ откровенья апокалипсиса появляются въ свѣтописи и въ мозаикахъ базиликъ и «центральныхъ церквей» только въ V-мъ вѣкѣ? Или же—есть основаніе признать вліяніе апокалипсиса и въ болѣе раннемъ искусствѣ? Въ такомъ случаѣ—въ какихъ сохранившихся художественныхъ произведеніяхъ или въ какихъ описаніяхъ разрушенныхъ произведеній можно найти слѣды этого вліянія?

Мангинъ.

ОТВѢТЫ: Москва. Г. Э. Готье. Въ отдѣлѣ эстамповъ Имп. Эрмитажа имѣется цѣлая папка интереснѣйшихъ видовъ Москвы, исполненныхъ акварелью Ѳ. Алексѣевымъ.

Просьба Ваша о доставленіи Вамъ желаемыхъ Вами свѣдѣній будетъ по возможности исполнена.

Анонимному подписчику.—Интересующія Васъ геральдическія виньетки на стр. 536 и 538 взяты съ французской театральной афиши XVII вѣка.

Желаніе Ваше находить на страницахъ «Старыхъ Годовъ» ближайшія указанія относительно виньетокъ вполнѣ отвѣчаетъ намѣреніямъ Редакціи и, по возможности, будетъ удовлетворено.

ОТЪ РЕДАКЦІИ.

Передъ вступленіемъ во второй годъ изданія нашего журнала, мы обращаемся къ нашимъ читателямъ съ просьбой указать намъ ихъ пожеланія относительно какъ содержанія, такъ и внѣшности «Старыхъ Годовъ». Всякія указанія въ этомъ смыслѣ будутъ съ благодарностью приняты во вниманіе Редакціей.

Въ виду того, что размѣры «Старыхъ Годовъ» значительно превысили предполагавшееся количество листовъ и заготовленная для текущаго года бумага оказалась использованной,—послѣдніе два №№ печатаются на другой бумагѣ.

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Agostino di Duccio:
Anges musiciens.
(Façade de S. Bernardino Pérouse).

ПЕРУДЖІЯ И ВЫСТАВКА УМБРІЙСКАГО ИСКУССТВА
(Pérouse et l'Exposition d'art Ombrien,—par Adolf Gottschevsky).

Весело выглядитъ умбрійскій пейзажъ, когда на него смотрятъ съ высокой горы, которую вѣнчаетъ Перуджія.

Впереди разстилается равнина, окруженная пологими холмами, на которыхъ слегка колеблется вѣтромъ серебристая листва оливковъ, и съ одного дерева на другое перекинулись виноградныя лозы.

Прозрачный воздухъ не мѣшаетъ глазамъ искать далекихъ горизонтовъ, скользить отъ одной цѣпи горъ къ другой и тихо наслаждаться ихъ мягкими излучинами и круглымъ загибомъ долинъ. Спокойствіемъ вѣетъ на душу отъ этого пейзажа, настолько онъ соразмѣренъ и пріятенъ. И потерявшій въ житейской суетѣ свое «я» можетъ здѣсь собраться съ думами и обновить душу. Всему здѣсь живущему даетъ настроеніе небо: проникнутое свѣтлой и ясной радостью, когда солнце заливаетъ его своими лучами, и тихой, сладкой грустью, когда оно окутано серебристымъ покровомъ облаковъ.

Здѣсь, по уходящимъ въ даль бѣлымъ лентамъ дорогъ, бродилъ когда то человѣкъ, давшій прозябавшему много вѣковъ, замкнутому въ лишенной живого дыханія искусства схоластической рутинѣ христіанству новую горячую жизнь: святой Францискъ Ассизскій. Не только святой, не только реформаторъ католической церкви, онъ выше всего этого: полный горячаго чувства, онъ научилъ человѣчество новой страстной жизни, отзвуки которой звучатъ еще въ наши дни. Любить Бога и близкихъ училъ Христосъ, это знаетъ всякій. Святой же Францискъ особенно страстно чувствовалъ эту великую, радость дающую, глубокую истину, и глубиной и искренностью своего чувства придалъ ей новую особенную силу. Любовь его обнимаетъ все сотворенное и съ этой точки зрѣнія онъ является революціонеромъ,—такъ въ его время люди отличались благочестивой ненавистью къ природѣ. Святой же любитъ природу, видя въ ней проявленіе творческой силы Создателя.

Эта любовь его къ природѣ явилась источникомъ новаго италіанскаго искусства, освободившаго міръ отъ наслѣдственной сухости средневѣковыхъ проникнутыхъ византизмомъ мастеровъ, а геній Джованни Пизано и Джотто создалъ искусство новое, полное любви, почеловѣчески чувствующее и людямъ говорящее.

Такимъ образомъ изъ полноты чувства и горячей любви къ природѣ Франциска Ассизскаго вышло искусство, завершить которое долженъ былъ впослѣдствіи Рафаэль Урбинскій, тоже умбріецъ.

Надо сказать однако, что развитіе это происходило внѣ Умбріи, и главнымъ образомъ во Флоренціи. Но Умбрія и въ особенности Перуджія внесли въ область искусства такую чарующую прелесть, что избѣгнуть ея не можетъ никто, посѣтившій этотъ городъ.

Сохранившіеся въ Перуджіи памятники временъ расцвѣта этрусскаго и римскаго искусствъ представляютъ мало интереса. Средніе вѣка тоже не оставили значительныхъ слѣдовъ. Но начавшійся вслѣдъ затѣмъ длинный періодъ, который мы называемъ эпохой Возрожденія, далъ Перуджіи въ самомъ началѣ своего творчества два великихъ памятника: Palazzo Comunale—ратушу и Fontana Maggiore. Ратуша является однимъ изъ лучшихъ и своеобразнѣйшихъ зданій обновленнаго готическимъ духомъ италіанскаго искусства. Замѣчательно, что каждая изъ италіанскихъ, выстроенныхъ въ это время, ратушъ (въ Перуджіи въ IV вѣкѣ) имѣетъ своеобразный, рѣзко выраженный характеръ: мѣняющійся сообразно мѣстности строительный матеріалъ, мѣстныя преданія, рано развившаяся индивидуальность, все это способствовало тому, что населеніе цѣнило, когда что либо новое въ искусствѣ примѣнялось при постройкѣ ратуши. Въ ратушѣ Перуджіи такимъ новымъ является компановка оконъ, нигдѣ больше не встрѣчающаяся: три или четыре окна красивымъ переплетомъ соединяются въ одно цѣлое. Тонко обрисованныя на гладкой каменной стѣнѣ, два ряда оконъ производятъ сильное и вмѣстѣ съ тѣмъ нѣжное впечатлѣніе. Неправильность распредѣленія оконъ, богатый орнаментъ портала, причудливая линія наружныхъ стѣнъ, хотя свойственныя и другимъ городамъ, всегда ласкаютъ глазъ наблюдателя своимъ разнообразіемъ.

Если ратуша олицетворяла собою власть и могущество города, предметъ его гордости и архитектурное тщеславіе, то богатая отдѣлка колодцевъ также имѣла свой глубокій внутренній смыслъ. Задача устройства постоянной возможности пользоваться водой играла огромную роль въ городахъ, такъ высоко расположенныхъ какъ Перуджія, особенно въ тѣ безпокойныя времена. И осуществленіе этой насущной задачи давало поводъ и просторъ искусству и художеству.

Перуджія можетъ гордиться скульптурными украшеніями своего фонтана работы двухъ скульпторовъ, имена которыхъ связаны съ зарей итальянскаго искусства: Никколо Пизано, жившаго приблизительно отъ 1206 до 1280, и сына его Джованни Пизано, жизнь котораго можно прослѣдить отъ 1250 до 1328 г.

Никколо—создатель новаго стиля, разрывающаго со старыми традиціями; онъ бралъ образцы съ древнихъ саркофаговъ, но свободно компановалъ такимъ образомъ, что они отвѣчали новымъ цѣлямъ, и умѣлъ ихъ оживлять новыми чертами красоты. Съ нимъ начинается великая эпоха Возрожденія: его всемірно знаменитыя произведенія—одна каѳедра въ батистеріи въ Пизѣ, и другая въ Сіенскомъ соборѣ. Когда онъ въ 1277—1280 гг. работалъ надъ фонтаномъ въ Перуджіи, жизнь его уже подходила къ концу, такъ что большая часть работы досталась вѣроятно его сыну, Джованни. Джованни Пизано не менѣе своего отца имѣлъ значеніе въ итальянскомъ искусствѣ, какъ прокладыватель новыхъ путей; но его стремленія и его образцы—иные: онъ тотъ художникъ

Антоньяццо Романо: Свв. Винцентъ, Иллюмината и Николай.
(Пинакотека въ Монтефалько).

Antoniazzo Romano: S-t Vincent, S-te -Illuminata et S-t Nicolas.
(Pinacothèque de Montefalco).

который берется за формы готики съ ея нѣжными стройными линіями и прекрасными граціозными движеніями, но при этомъ опирается на наблюденія надъ природой и надѣляетъ свои фигуры болѣе сильнымъ темпераментомъ.

Между временемъ исполненія этого фонтана и очаровательной маленькой церковкой святого Бернардина существуетъ промежутокъ въ 180 лѣтъ. Эта послѣдняя тоже принадлежитъ великому художнику, который (несправедливо) не получилъ широкой извѣстности. Имя его Агостино ди Дуччо. Онъ флорентинецъ, жилъ отъ 1418 до 1481 г., и даже немного позже; почти вся его дѣятельность прошла внѣ Флоренціи. Красоту постройки этой церкви можно видѣть изъ изображеній ея, но главную прелесть можно понять только при видѣ самого оригинала, а именно—чудное сочетаніе красокъ, достигнутое примѣненіемъ золотисто-желтаго и краснаго мрамора и синихъ терракотовыхъ плитокъ. Распредѣленіе этихъ цвѣтовъ таково, что цѣлое не кажется пестрымъ, но образуетъ хорошо составленное произведеніе, доказываетъ тонкое пониманіе. Впечатлѣніе еще усиливается богатствомъ лѣпныхъ украшеній, въ которыхъ выступаетъ передъ нами оригинальный самостоятельный характеръ художника. Его можно бы назвать Боттичелли скульптуры, потому что Дуччо уже раньше далъ въ рельефахъ этого церковнаго фронтона то, чего достигъ Боттичелли: живыя и все же нѣжныя движенія граціозныхъ преувеличенно гибкихъ фигуръ, прекрасныя формы которыхъ пластично подчеркиваются нѣжными, прилегающими къ тѣлу одеждами въ богатыхъ складкахъ.

Въ то время, какъ украшался фонтанъ города Перуджіи, приходилось выбирать чужеземныхъ мастеровъ для скульптурныхъ работъ; также и почти два вѣка спустя для его Бернардинской капеллы, но въ живописи городъ этотъ, какъ и вся Умбрія вообще, произвелъ большую школу, которая хотя и не достигала такого значенія, какъ флорентійская или венеціанская, но все же выдѣлялась по сильному выраженію чувства, и наконецъ дала Перуджино и Рафаэля. И тутъ, гдѣ дѣло идетъ объ выросшемъ на умбрійской почвѣ искусствѣ, видно, какъ сильно было вліяніе на народныя чувства простого, глубоко-искренняго, проповѣдывавшаго любовь святого Франциска: вѣдь они облекаютъ въ образы какъ разъ тотъ міръ чувства, полный искренности, который часто содержитъ въ себѣ преувеличенный религіозный порывъ, свойственный самому св. Франциску. Лучшимъ примѣромъ этой нѣжности и сердечности въ умбрійскомъ искусствѣ можетъ служить картина Джованни Боккати въ галлереѣ Перуджіи.

Какъ она привлекательна въ своей райской прелести! Въ кругу тѣхъ же ощущеній находятся картины другихъ извѣстныхъ художниковъ Умбріи: Джентиле да Фабріано, Никколо д'Алунно, Бенедетто Бонфили, Фіоренцо ди Лоренцо. Затѣмъ въ произведеніяхъ Пьетро Перуджино получаетъ картинное выраженіе страстный преувеличенный подъемъ чувствъ святого Франциска. «Въ его жизни (Перуджино) должна была быть божественная минута, когда онъ въ первый разъ придалъ прелестнѣйшей фигурѣ выраженіе сладкой мечтательности, тоски, глубокой набожности» (Буркхардтъ). Но съ этой минуты Перуджино на всю

жизнь остановился, и такимъ образомъ это же выраженіе и эта фигура все повторяются на его картинахъ: но его труды все же обогатили искусство, и повсемѣстная слава, которою пользуются его произведенія, доказываетъ, какое они и донынѣ производятъ сильное впечатлѣніе. Его картины разсѣяны по всему свѣту. Въ самой Перуджіи, на его родинѣ, находятся не лучшія изъ нихъ. Но однимъ большимъ декоративнымъ его твореніемъ можно любоваться въ Collegio del Combio, гдѣ оно сохранено на мѣстѣ и въ связи съ богатой обстановкой, рѣзной и мозаичной мебелью обращаетъ это помѣщеніе въ одно изъ самыхъ блестящихъ произведеній декоративнаго искусства.

По пути, по которому шелъ Перуджино, послѣдовалъ и Пинтуриккіо,

Мадонна съ младенцемъ.
Французской раб. XIII в., слонов. кость.
(Базилика св. Франциска. Ассизи).

La Vierge et l'Enfant.
Ivoire français du XIII-e s.
(Basilique S-t. François. Assise).

Пьетро Перуджино: Благовѣщеніе.
(Церковь Св. Маріи въ Фано).

Pietro Perugino: L'Annonciation.
(S.-Maria Nuova. Fano).

хотя и съ извѣстной узкостью. Славу ему заслужили фрески, созданныя имъ въ Римѣ и Сіенѣ, сохранившіяся лучше, чѣмъ у всѣхъ другихъ мастеровъ.

Рафаэль изъ Урбино, тоже умбріецъ по рожденію, нашелъ въ Перуджино богатый матеріалъ. Онъ вполнѣ переработалъ его вліяніе, такъ же какъ безъ остатка растворилъ въ своемъ искусствѣ и вліяніе Микеланджело и Леонардо. Но все же Перуджія гордится тѣмъ, что этотъ геній предпринялъ отсюда свой полетъ къ славѣ.

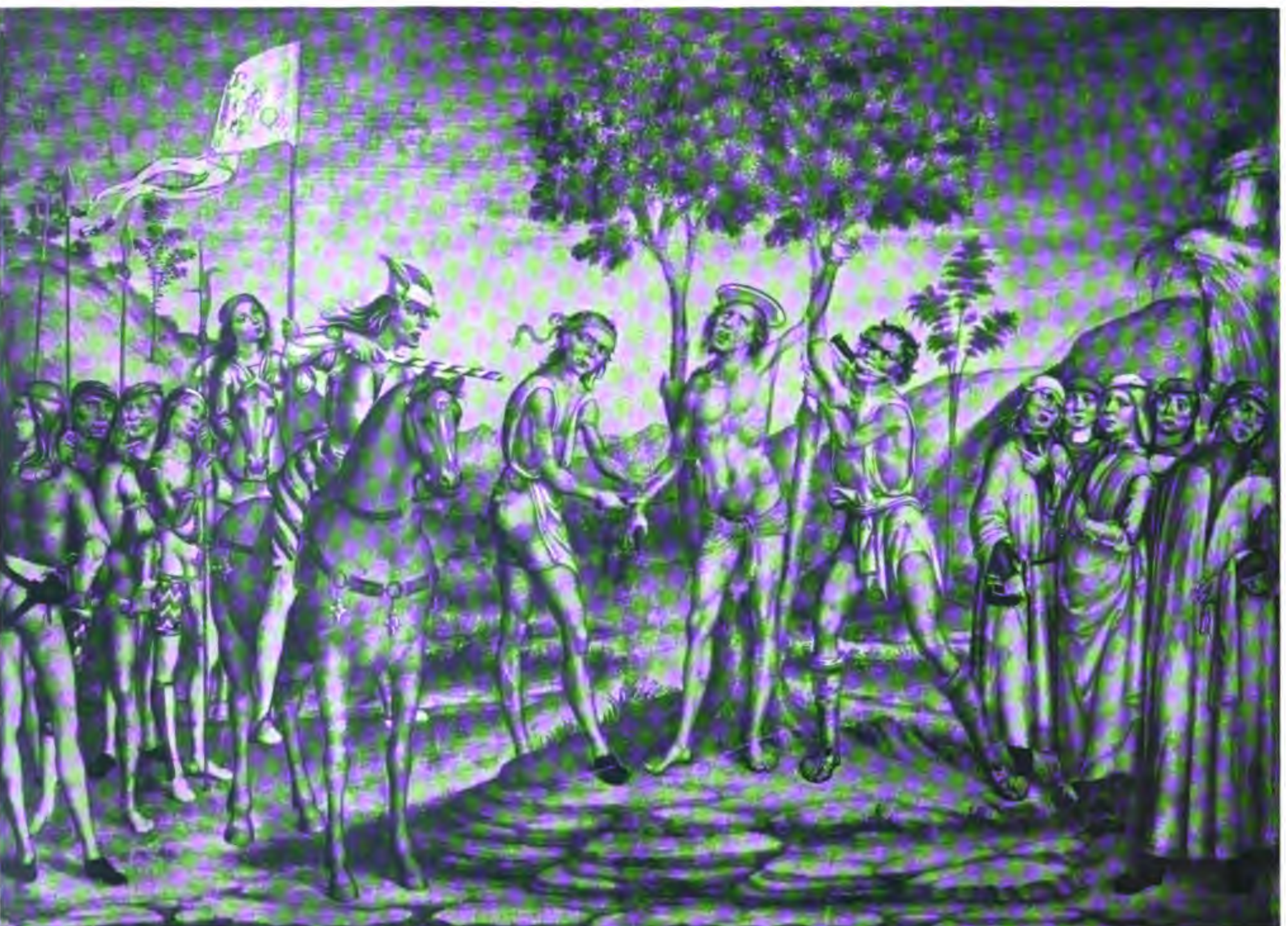
Устроенная этимъ лѣтомъ въ прекрасныхъ залахъ стараго городского дворца выставка должна дать общее понятіе объ искусствѣ Умбріи, которое иначе можно было получать только съ большими неудобствами и потерей времени, объѣзжая маленькіе городки страны. Увы, многія изъ лучшихъ ея произведеній отняты у Умбріи, прежде всего французами, при Наполеонѣ. Въ 1797 г. Тинэ ограбилъ изъ церквей Перуджіи все, что интересовало его изъ предметовъ искусства, и 3 марта того же года онъ потребовалъ отъ городского управленія, чтобы оно предоставило въ его распоряженіе шесть телѣгъ съ 24 возами, для вывоза его добычи во Францію. Всѣ протесты оказались напрасными. И никакія просьбы не могли склонить къ уступчивости генерала, Наполеона Бонапарта. Умбрія увидала, какъ чуждые завоеватели похитили ея лучшія сокровища. Но ихъ еще осталось довольно для образованія въ высшей степени интересной выставки.

Получивъ изъ сказаннаго выше нѣкоторое понятіе о характерѣ искусства Перуджіи, можно обратиться къ тому, что дала новаго для его характеристики выставка этого года. Монастырь святого Франциска Ассизскаго занялъ подобающее ему историческое мѣсто на выставкѣ по немногимъ выставленнымъ имъ вещамъ, бывшимъ безъ всякаго сомнѣнія самыми важными изъ всей выставки. Это — маленькая французская Мадонна изъ слоновой кости, XIII столѣтія, двѣ большія великолѣпныя вышивки того-же времени, фламандскій гобеленъ и вышитый покровъ для алтаря, итальянской работы—оба конца XV вѣка. Мадонна изъ слоновой кости относится къ лучшему времени французской готики, и слѣды нѣжной раскраски возвышаютъ ея красоту. Такую вещь можно называть классической. Она не имѣетъ ничего общаго съ классикой древности или эпохи Возрожденія, но она произведеніе высшаго расцвѣта французской готики, единственнаго большого самостоятельнаго стиля въ искусствѣ, со времени древности. Изящными позами, красивымъ порывомъ, преувеличенно-стройными членами, нѣжнымъ чувствомъ и тонко задуманнымъ мотивомъ движенія—достигнуто нѣчто совершенное. Впечатлѣніе довершается крайней заботливотью въ моделлировкѣ, орнаментикѣ и раскраскѣ: здѣсь мы имѣемъ передъ собой художественное разрѣшеніе, въ духѣ великаго стиля. Это и подобныя этому произведенія конечно двинули въ Италіи періодъ готическаго искусства, въ пластикѣ и живописи, который начинается съ Джованни Пизано и Джотто, и которымъ овладѣли Донателло, Лука делла Роббіа, Куэрчіа и Мазаччіо. Этой вещицѣ какъ разъ современны самые раннія труды Джованни Пизано, рельефы большого фонтана Перуджіи, которые показываютъ уже его отступленіе отъ отцовской манеры и обращеніе къ собственному стилю.

Большое восхищеніе вызывали двѣ большія шелковыя вышивки, которыя, говорятъ, служили покровомъ гроба и тѣла Франциска Ассизскаго на его похоронахъ, 5 октября 1226 г. Вообще не существуетъ такъ хорошо сохранившихся шелковыхъ вышивокъ того времени, и такихъ большихъ (онѣ больше метра ширины и около четырехъ метровъ длины). На одной пеленѣ вышиты золотомъ по желтому фону большіе грифы и птицы, окруженные орнаментомъ изъ ленты. Вторая — изъ краснаго шелка и украшена полосатымъ узоромъ. Въ орнаментахъ обѣ вышивки указываютъ на вліяніе востока; но нѣсколько неудачная стилизація доказываетъ, что исполнены онѣ все же въ Италіи, по восточнымъ образцамъ. Очень трудно установить ихъ ближайшее происхожденіе. Всего правдоподобнѣе Сицилія, но можно думать и о Луккѣ.

Дары папы Сикста IV (1471—1484) представляютъ двѣ послѣднія достойныя упоминанія вещи, присланныя изъ Ассизи. На большомъ фламандскомъ гобеленѣ со множествомъ фигуръ изображенъ самъ папа между папами Николаемъ IV и Александромъ V, и тутъ же его гербъ. Рисунокъ фигуръ, особенно Мадонны, напоминаетъ Дирка Бутса. Затканная золотомъ и вышитая пелена на алтарь, изъ Ассизи, тоже изображаетъ Сикста V, колѣнопреклоненнаго передъ св. Францискомъ. Орнаментъ состоитъ изъ дубовой листвы и желудей, принадлежащихъ гербу Роверовъ. Тончайшимъ образомъ вышиты многочисленныя фигуры. Рисунокъ приписываютъ Антоніо Поллаюоло, но это невѣроятно, потому что флорентинецъ, въ годъ этой работы (1475), не сдѣлалъ бы надъ фигурами такой безпомощной архитектуры.

На выставкѣ церковныя ткани и утварь были вообще выставлены въ порядочномъ количествѣ; отмѣтимъ только нѣкоторыя. Можно было спокойно изучить переднюю часть алтаря изъ собора Читта ди Кастелло. Это серебряная чеканная работа съ горельефными изображеніями изъ жизни Спасителя, очень живыми по композиціи, но съ еще неумѣло выраженными подробностями. По времени нужно эту вещь отнести къ XII вѣку, и можетъ быть приписать ее рукѣ нѣмецкаго художника. Тамъ же хранится и еще одна вещь изъ серебра, прекрасной работы,—чудная пастораль, французское произведеніе XIV вѣка. Изъ процессіонныхъ крестовъ можно назвать крестъ изъ Викко, съ колѣнопреклоненной фигурой епископа, въ манерѣ Никола да Гуардіагреле, потомъ крестъ изъ Спелло, съ подписью Паоло Ванни изъ Перуджіи и помѣченный 1397 годомъ, и одинъ нѣсколько позднѣйшій, изъ Гуальдо Тадино. Большое впечатлѣніе производила чаша, тоже присланная изъ Ассизи, на которой стоитъ имя царствовавшаго между 1282 и 1284 г.г. папы Николая IV, а также имя ювелира «Cruccius Manaie de Jenis». На ней видны фигуры изъ блестящей прозрачной эмали, очень хорошаго рисунка. Отъ самой Перуджіи тоже была чаша работы Каталуціо изъ Тоди (XIV вѣкъ). Ковчежецъ изъ Читта ди Кастелло, отмѣченный 1420 г., принадлежитъ слѣдовательно къ переходному времени итальянскаго искусства, отъ готики къ стилю Возрожденія, хотя здѣсь еще ничего не замѣтно новаго, такъ какъ ювелиры вообще дольше держались готическихъ традицій. Принадлежащія сюда же двѣ фигурки апостоловъ относятся къ флорентійскому искусству. Сто лѣтъ спустя по-



Никколо ди Фолиньо: Мученія св. Варѳоломея.
(Церковь св. Варѳоломея въ Фолиньо).

Niccolo di Foligno: Martyre de St. Bartholomé).
(S. Bartolomeo. Foligno).

Крестъ итал. раб. XV в.
(С.-Донато. Гвальдо Тадино).

Croix processionnelle. XV-e s.
(S.-Donato. Gualdo Tadino).

явился знаменитый ковчегъ Сакро Анелло изъ Перуджинскаго собора. Федериго Рошетто придалъ ему форму роскошной постройки эпохи Возрожденія. Остается упомянуть, что выставка дала обозрѣніе ткацкаго и вышивальнаго искусства того времени, потому что тамъ были одежды папы Бенедикта XI, что представляло большой интересъ. Собраніе керамики изъ умбрійскихъ мастерскихъ, а именно простой обиходный товаръ изъ Деруты, миніатюры, манускрипты, вышивки и ткани всѣхъ временъ дополняли художественно-ремесленный отдѣлъ.

Были выставлены двѣ картины Беноццо Гоццоли: извѣстное, удивительно сохранившееся «Обрученіе св. Екатерины» изъ Терни, съ подписью художника и 1476 годомъ, и «Благовѣщеніе» изъ Нарни, которое въ каталогѣ приписано было художнику, подражавшему Анджелико и Гоццоли, но которое принадлежитъ самому Беноццо Гоццоли.

Эта вещь сохранилась плохо, но все же ясно видны хорошія ея качества.

Теперь намъ надо обратиться къ художникамъ, олицетворяющимъ цвѣтъ умбрійской живописи. Среди нихъ положительно блестяще былъ

представленъ Никколо ди Фолиньо, называемый Алунно (1430—1502). Въ цѣлой серіи произведеній всѣхъ эпохъ его творчества можно было изучать характерное въ его искусствѣ: глубокую сердечность чувства, изящество типовъ, стройность фигуръ, извѣстную энергію движеній, наряду съ уже очень свободнымъ рисункомъ; къ раннему его періоду относилась Мадонна съ Младенцемъ и двумя святыми изъ Санъ-Франческо въ Дерутѣ, съ 1458 годомъ и подписью художника. Его развитіе вообще можно прослѣдить ясно по подписаннымъ имъ и отмѣченнымъ годами картинамъ, изъ которыхъ слѣдуетъ особенно отмѣтить богатые фигурами алтари изъ Гуальдо Тадино 1471 г. и изъ ла Бастіа 1499 года. Считается, что его сынъ закончилъ ужасающее по своему реализму изображеніе мученій святого Варѳоломея.

Пластика никогда не имѣла въ Перуджіи самостоятельнаго развитія. Поэтому тѣмъ болѣе жаль, что была такъ плохо поставлена громадная деревянная статуя св. Антонія Аббата изъ Массы Маритимы, помѣченная 1484 г. и подписанная Антоніусомъ ди Перузіа. Стоило замѣтить нѣкоторыя иконографически - интересныя изображенія Pietà. Но самой интересной изъ скульптурныхъ вещей на выставкѣ былъ св. Севастіанъ изъ дерева. Въ этой для многихъ знатоковъ исторически совершенно проблематической вещи можно было узнать венеціанское происхожденіе по оригинальной прическѣ, позѣ и типу лица. Но детали моделировки позволяютъ намъ установить и самаго художника: Антоніо Риццо (1430—1498), скульптора, родившагося въ Веронѣ, работавшаго въ Павіи, а съ 1467 г. въ Венеціи. Наиболѣе извѣстныя изъ его вещей — фигуры Адама и Евы во дворѣ дворца Дожей въ Венеціи. Что одно изъ его произведеній, и притомъ единственное, попало въ Умбрію (Севастіанъ былъ присланъ изъ Санджемини близъ Терни) — объясняется тѣмъ, что Антоніо Риццо въ 1498 году, вслѣдствіе измѣны, вынужденъ былъ бѣжать изъ Венеціи и вскорѣ послѣ того умеръ въ Умбріи, въ Фолиньо.

Антоніо Риццо: Св. Севастіанъ (рѣзное дерево). (Санчемини близъ Терни).
Antonio Rizzo: S-t. Sébastien (bois sculpté). (Sangemini près Terni).

На этой выставкѣ можно было получить очень хорошее понятіе объ умбрійской живописи вообще, особенно по тѣмъ картинамъ, которыя въ иное время разсѣяны и недоступны. Одна Мадонна, съ многочисленными сценами Страстей Господнихъ, относится еще къ XIII вѣку, а изъ начала XIV вѣка были двѣ фрески, перенесенныя на полотна (бывшія прежде въ церкви с. Агостино въ Фабріано), которыя безъ всякаго основанія приписаны были художнику Бокко изъ Фабріано. Процвѣтавшая въ этомъ городѣ школа живописи была вообще хорошо представлена. Главный ея художникъ XIV вѣка—Алегретто Нуци; онъ вѣроятно провелъ въ Умбріи время своего ученья, а въ 1346 году мы находимъ его въ спискахъ флорентійскихъ живописцевъ. Его манеру можно было оцѣнить по одной картинѣ изъ Фабріано, съ тремя святыми на золотомъ фонѣ. Нѣжность формъ, спокойная серьезность выраженія, прекрасный свѣтлый колоритъ дѣлаютъ его картины симпатичными. На названной картинѣ представлено блестящее доказательство глубокаго чувства красоты, присущаго Trecento, въ фигурѣ св. Стефана въ бѣлой съ золотомъ одеждѣ. Меньшій художникъ этой школы, Франческуччо Гисси, или Франческуччо ди Чикко, представленъ былъ одной Мадонной, успокаивающей Младенца. Картина подписана и помѣчена 1359 г. и показываетъ, что онъ представитель искусства болѣе грубаго. Потомъ тамъ была выставлена маленькая Мадонна изъ Пизанскаго музея, жемчужина, прекрасно сохранившаяся, работа главнаго художника школы, Джентиле да Фабріано (1370—1428), который вполнѣ выражаетъ оригинальный характеръ школы и въ свое время вліялъ на искусство всей Италіи своими длинными поѣздками въ Венецію, Брешію, Флоренцію, Сіену, Орвіето, Римъ.

Статуэтка Апостола. 1420 г.
(Пинакотека. Читта ди Кастелло).
Statuette d'Apôtre. 1420.
(Pinacothèque. Citta di Castello).

Насъ завело бы слишкомъ далеко перечисленіе здѣсь мелкихъ художниковъ мѣстныхъ школъ Умбріи. Но нельзя обойти интересное «Благовѣщеніе» Маттео да Гуальдо, указывающее на вліяніе Кривелли, какъ вообще вліяли художники Венеціи на все искусство странъ на востокъ отъ Аппенинъ.

Прилегающая къ выставкѣ галерея даетъ очень богатый матеріалъ для школы живописи Перуджіи, къ которому только немного можно было добавить новаго. Собранъ рядъ такъ называемыхъ «Pestgonfaloni», расписныхъ хоругвей, на которыхъ изображена Богоматерь, берущая городъ подъ защиту своего плаща противъ грозящей чумы. Они по большей части невысоко стоятъ въ смыслѣ искусства, но представляютъ культурно-историческій интересъ. Для ознакомленія съ Бонфили и Фіоренцо ди Лоренцо, представителями школы Перуджіи до Перуджино, выставка почти ничего не дала. Была одна вещица работы Фіоренцо, святой Іеронимъ на скалистомъ пейзажѣ, но картина эта плохо сохранилась и не даетъ ничего новаго для изученія этого еще мало изслѣдованнаго художника. Рядъ знатоковъ хотѣлъ ему приписать еще одну очень интересную вещь: несущаго крестъ Христа въ натуральную величину, изъ монастыря делле Коломбе, о которой мы знаемъ, что она уже въ 1497 г. украшала келью Беаты Коломба. Эта картина почти только рисунокъ, краски наложены только на головѣ, на части одежды и на крестѣ. Но при внимательномъ сравненіи этого произведенія съ работой Фіоренцо ди Лоренцо, становится ясно, что авторъ не онъ. Его жесткія, острыя и сухія формы, накрахмаленность его фигуръ чужды этому Христу. Вызванное богатымъ содержаніемъ чувства непосредственное впечатлѣніе, что мы имѣемъ передъ собой произведеніе Пьетро Перуджино, безусловно подтверждается при разсмотрѣніи деталей. Этому художнику, плохо представленному только посредственными картинами въ пинакотекѣ Перуджіи, оказана справедливость маленькой, очень изящной, прелестной «Predelle» 1497 г., изъ Фано. По рисунку, композиціи и краскамъ, эта вещица указываетъ на лучшее время его творчества.

Можно упомянуть о Мадоннѣ съ Младенцемъ Пинтуриккіо.

Рисунокъ, принадлежащій Бальдески въ Перуджіи и соотвѣтствующій по содержанію пятой фрескѣ Пинтуриккіо въ библіотекѣ Сіенскаго собора, былъ источникомъ многихъ споровъ, и теперь могъ опять подвергнуться обсужденію, послѣ того, какъ былъ скрытъ отъ глазъ много лѣтъ. Когда то этотъ рисунокъ, соотвѣтствующій части «уффиціи» изображающей отъѣздъ Энея Сильвія, принимался за работу Рафаэля, и поэтому считалось, что для Сіенскихъ фресокъ Рафаэль написалъ картоны, а Пинтуриккіо былъ только исполнителемъ ихъ. Но уже нѣсколько времени тому назадъ было признано, что Рафаэля этотъ рисунокъ недостоинъ, и его приписали Пинтуриккіо. Теперь, когда этотъ картонъ можно было свободно разсмотрѣть и изслѣдовать, склонились къ выводу, что это вообще не подготовительный рисунокъ для фрески, а наоборотъ его можно считать срисованнымъ съ готовой фрески однимъ изъ подмастерьевъ Рафаэля.

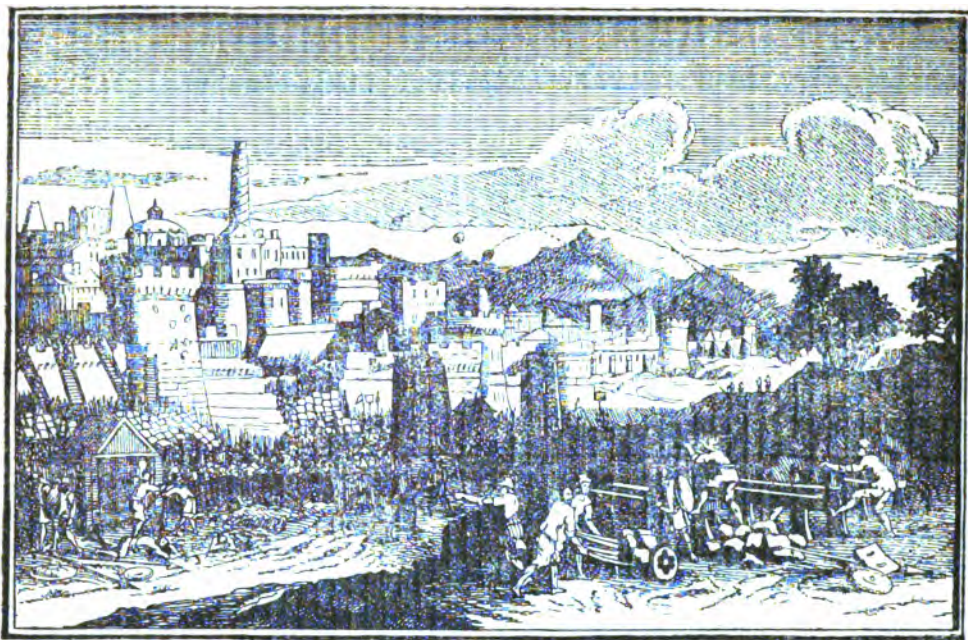
Лука Синьорелли, великій художникъ, котораго Вазари называетъ предвѣстникомъ Микеланджело, былъ представленъ характеристичной вещью, картиной св. Себастіана изъ Читта ди Кастелло. На этой картинѣ особенно ярко выступаютъ его знаніе анатоміи и стремленіе изображать тѣла въ сильномъ движеніи, въ красивыхъ придуманныхъ позахъ. Выставленное тутъ же изъ того же города знамя съ Іоанномъ Крестителемъ къ сожалѣнію ужасно записано.

Перуджино: Христосъ съ Крестомъ.
(Монастырь делле Коломбе близъ Перуджіи).

Le Pérugin: Le Christ portant Sa Croix.
(Monastère delle Colombe. Pérouse).

Настоящимъ сюрпризомъ были на выставкѣ двѣ картины, до сихъ поръ совершенно неизвѣстныя въ литературѣ. Одна интересная «Pietà», частная собственность изъ Абето ди Пречи возлѣ Норгіи, была обозначена, и повидимому правильно, какъ произведеніе флорентійца Пьеро ди Козимо, а картина съ тремя святыми, изъ Санъ-Францеско въ Монтефалько, была приписана Антоніаццо Романо. Личность этого римскаго художника, развившагося подъ вліяніемъ Мелоццо, Перуджино и Гирландайо, получитъ теперь болѣе высокую оцѣнку, благодаря этому выдающемуся и великому произведенію.

Adolf Gottschewsky.



ВЫСТАВКА «ЗОЛОТОГО РУНА» ВЪ БРЮГГЕ
(L'exposition de la Toison d'or à Bruges,—par M. Fierens Gevaert).

Нельзя безъ восторга говорить о Брюгге, чудѣ-городѣ; описывая его, гуманистъ XVI вѣка сказалъ — онъ безподобенъ: nihil ad Brugas!

Со своими колокольнями, сторожевой башней, острыми красными крышами, музеями, Брюгге живое воспоминаніе о средневѣковыхъ городахъ. Выставка же стараго искусства еще сильнѣе подчеркиваетъ очарованіе, которое исходитъ отъ его старыхъ стѣнъ.

Мы обязаны барону Kervyn de Lettenhove, устроителю выставки фламандскихъ примитивовъ (1902 г.), выставкой «Золотого Руна». Въ этомъ году Брюгге отпраздновалъ ею открытіе гигантскаго канала, соединившаго снова городъ съ моремъ.

Почему «Золотого Руна»? Потому что знаменитый орденъ, основанный въ 1430 году въ Брюгге герцогомъ Бургундскимъ, напоминаетъ славное прошлое Фландріи, ея древнее богатство. «Золотое Руно» прежде всего эмблема нашей великой бургундской эпохи и если въ то время оно было наградой за удары шпаги на полѣ битвы, то теперь для насъ оно дорогое воспоминаніе о XV вѣкѣ, великомъ вѣкѣ нашего искусства. Но устроители выставки не ограничились только этой эпохой. Они постарались разсказать исторію «Золотого Руна» самыми разнообразными предметами, великолѣпно выставленными въ огромныхъ помѣщеніяхъ Провинціальнаго Дворца. На выставкѣ любовались манускриптами, доспѣхами (нѣкоторые изъ нихъ были поразительной красоты, такъ напримѣръ парадное вооруженіе въ римскомъ вкусѣ герцога Гвидобальдо II Урбинскаго работы Б. Кампи 1546 года, принадлежащее «Armeria Real» въ Мадридѣ), шитыми мантіями, медалями, гербами и т. д. расположенными

въ просторныхъ залахъ, увѣшанныхъ великолѣпными шпалерами изъ соборовъ Сарагоссы и Бургоса, изъ Мадридскаго дворца и Брюссельскаго музея.

Среди нихъ болѣе всего удивляли зрителя четыре композиціи знаменитой серіи «Покореніе Туниса». Заказанныя Карломъ V, исполненныя брюссельцемъ Guillaume Pannemaker по рисункамъ брюссельца же художника Jan Vermeyen, онѣ могутъ считаться лучшимъ произведеніемъ брюссельскаго ткацкаго искусства—скажу больше шедевромъ декоративнаго искусства всѣхъ временъ.

Нынѣшній владѣлецъ король испанскій Альфонсъ XIII прислалъ ихъ въ Бельгію со своими гвардейцами, которые аллебардами живописно охраняли выставку.

Мы будемъ здѣсь разсматривать лишь картины.

Каталогъ раздѣлилъ ихъ на 3 отдѣла: портреты, историческія картины, религіозныя и бытовыя картины.

Первый самый большой отдѣлъ состоялъ изъ 173-хъ № [1]). Онъ знакомилъ со всѣми гроссмейстерами ордена: съ Филиппомъ Добрымъ, Филиппомъ Красивымъ, Карломъ Смѣлымъ, Максимиліаномъ Австрійскимъ, Карломъ V и другими важными вельможами и дамами.

Третій отдѣлъ, самый интересный съ художественной стороны, заключалъ первоклассныя произведенія Яна ванъ Эйка, мастера семьи Меродъ, Роже ванъ деръ Вейдена, Яна Госсарта, мастера Полуфигуръ, Іеронима Боша.

Чтобъ упростить нашъ разборъ, который къ сожалѣнію будетъ краткимъ, мы придержимся хронологическаго порядка.

Поэтому для начала нашему вниманію подлежитъ, какъ разъ, лучшая картина выставки, присланная Эрмитажемъ: «Благовѣщеніе» ванъ Эйка. Мы не воображали, что это такой шедевръ!

Легко замѣтить, что мужественное лицо Св. Дѣвы, ея полный подбородокъ и шея, ея нѣсколько удлиненный носъ близко подходятъ къ женскому типу, увѣковѣченному Яномъ ванъ Эйкомъ въ Мадоннѣ каноника van der Paele (музей въ Брюгге, 1436) и что наивная улыбка ангела—такъ сказать «эгинская улыбка»—подобна улыбкѣ Св. Георгія, который въ шлемѣ и латахъ представленъ на той же Мадоннѣ van der Paele [2]).

Обыкновенно принято считать что «Благовѣщеніе» написано въ 1426 г. Но принимая во вниманіе удивительную виртуозность техники съ которой сгармонированы голубое одѣяніе Св. Дѣвы, пурпуровая бархатная мантія ангела, расшитая удивительными рельефными золотыми разводами, подушки гранатоваго цвѣта на сидѣньи, мраморъ капителей, мы вправѣ спросить себя не находимся ли мы передъ однимъ изъ послѣднихъ произведеній ванъ Эйка [3]), быть можетъ болѣе позднимъ, чѣмъ Мадонна van der Paele, на которой еще ярко выражена мужественная, пожалуй немного жесткая черта таланта мастера. На восхитительномъ же

---

[1]) Catalogue de Pol de Mont. 1-ère éd.

[2]) Renaissance Septentrionale, стр. 128, въ ней разсказана исторія «Благовѣщенія» и описанъ по фотографіи этотъ шедевръ.

[3]) Боде кажется высказалъ то же мнѣніе.

петербургскомъ «Благовѣщеніи» контуры болѣе мягки, свѣто-тѣнь болѣе очаровательна и эту картину, «интимную поэму» нужно связать съ двумя другими чудными твореніями мастера, какъ бы стоящими отдѣльно отъ остальныхъ реалистическихъ его произведеній.

Эти двѣ картины конца дѣятельности ванъ Эйка: «Портретъ жены художника» (музей въ Брюгге, 1439), окутанный прозрачной тѣнью, и прелестная «Мадонна у Фонтана» (Антверпенскій музей, 1439), въ которой Кёмереръ не безъ основанія видитъ идеалистическое вліяніе Стефана Лохнера.

Лейпцигскій музей прислалъ «Портретъ мужчины за молитвой», обыкновенно считающійся несомнѣннымъ ванъ Эйкомъ; это тонкое произведеніе сильно пострадало отъ времени и реставраціи.

Изъ того же музея на выставкѣ находилась картина, называемая «Любовное колдовство». Она представляла молодую обнаженную дѣвушку, вызывающую при помощи волшебныхъ силъ своего возлюбленнаго [1]).

Нѣкоторые считаютъ эту картину за произведеніе ванъ Эйка, но несмотря на то, что она носитъ ясные слѣды архаизма (напр. широко разставленныя груди у дѣвушки), она несомнѣнно второй половины XV вѣка.

Она написана вѣроятно подъ вліяніемъ утеряннаго оригинала и родственна картинѣ «Купанье женщинъ» Я. ванъ Эйка, о которой говоритъ Facius [2]). По счастливой случайности на выставкѣ можно было увидѣть повтореніе этого «Купанья». Большая картина, присланная лордомъ Huntingfield, представляя «Картинную галерею C. van der Geest», Антверпенскаго любителя въ XVII вѣкѣ, среди знаменитыхъ произведеній изображала и «Купанье» [3]).

Авторъ этой интересной картины van der Haecht (1593 — 1637) безъ сомнѣнія имѣлъ передъ глазами оригиналъ ванъ Эйка и точность, съ которой онъ изобразилъ другія извѣстныя картины собранія van der Geest, напримѣръ «Битву амазонокъ» Рубенса, даетъ увѣренность, что Haecht буквально повторилъ оригиналъ ванъ Эйка.

«Купанье», какимъ его показываетъ van der Haecht, очень близко подходитъ къ «Любовному колдовству»; разнится лишь добавленіемъ фигуры женщины элегантно одѣтой въ красное, которая, странно сказать, очень похожа на жену знаменитаго Арнольфини.

Нѣсколько другихъ произведеній приписывалось на выставкѣ ванъ Эйку; однако намъ кажется, что триптихъ изъ собранія Widmer (въ центрѣ Богоматерь, на створкахъ Адамъ и Ева)—нѣмецкая работа конца XV вѣка, а «Тріумфъ христіанства» (собраніе Kleinberger въ Парижѣ)—съ чѣмъ согласенъ и составитель каталога—испанская работа, исполненная подъ фламандскимъ вліяніемъ, не имѣющая даже такой близкой связи со школой ванъ Эйковъ, какъ, напримѣръ, знаменитый запрестольный образъ Louis Dalman въ Барцелонѣ.

Если Петербургскій ванъ-Эйкъ былъ самымъ замѣчательнымъ произведеніемъ на выставкѣ, то мастеръ семейства Меродъ вызывалъ

---

1) Catalogue. Первое изданіе, № 176.

2) Renaissance Septentrionale, стр. 166 и 167.

3) По поводу этой картины см. Hymans, Chronique des Arts 1907, стр. 100.

Р. ванъ деръ Вейденъ:
Мужчина со стрѣлой.
(Королевскій музей въ Брюсселѣ).

R. van der Weyden:
L'homme à la flèche.
(Musée Royal de Bruxelles).

самое большое любопытство. Графъ Меродъ согласился выставить принадлежащій ему триптихъ этого художника «Благовѣщеніе», удивительное произведеніе, донынѣ бывшее доступнымъ лишь немногимъ критикамъ. Даже Tschudi въ 1898 г. въ берлинскомъ Jahrbuch опубликовалъ лишь современную копію, и въ Кассельскомъ музеѣ хранится только

старинное повторенiе съ этого произведенiя. Такимъ образомъ искусство могучаго мастера вполнѣ обрисовывалось.

Мнѣ кажется, что Hymans первый открылъ этого послѣдователя ванъ Эйка и Роже ванъ деръ Вейдена. Новоявленнаго художника окрестили сперва «мастеромъ семейства Меродъ» (le maître de la Maison de Mérode) по мѣсту нахожденія упомянутаго «Благовѣщенія», лучшаго его произведенія; затѣмъ назвали «мастеромъ изъ Флемаль» (maître de Flémalle) — когда открыли, что двѣ великолѣпныя фигуры его работы, находящіяся въ Institut Staedel въ Франкфуртѣ происходятъ изъ Флемаль близъ Ліежа. Hulin старался отождествить загадочнаго мастера съ Ж. Даре, знаменитымъ художникомъ изъ Турне, отъ котораго до насъ не дошло ни одного произведенія. А J. Wauters предполагаетъ, что Губертъ ванъ Эйкъ и мастеръ семьи Меродъ одно и то же лицо, а Firmenich Richartz въ немъ видитъ Роже ванъ деръ Вейдена.

Однако нужно отвергнуть эти два послѣднія мнѣнія и есть основаніе думать, что предположеніе Hulin окажется вѣрнымъ.

Мастеръ семьи Меродъ безъ сомнѣнія современникъ и соученикъ Роже. Его искусство болѣе пластичное чѣмъ живописное, удивительно сильное по формѣ, и скульптурность фигуръ даетъ его твореніямъ примитивный характеръ, какъ бы относящій мастера къ началу XV вѣка.

Списокъ его произведеній еще точно не установленъ; мнѣ кажется, что кромѣ картинъ, находящихся на выставкѣ, можно ему приписать съ достовѣрностью Мадонну (въ собраніи Salting), Св. Веронику и Святую Дѣву изъ Institut Staedel и наконецъ «Богоматерь въ славѣ» музея въ Эксѣ (Провансъ). Прелестное «Поклоненіе пастырей» Дижонскаго музея, по всей вѣроятности, не его работа, несмотря на то, что нѣкоторыя фигуры (напр. Св. Іосифъ) напоминаютъ лицъ «Благовѣщенія».

Какъ въ нѣсколькихъ словахъ объяснить интересъ этого произведенія? Въ срединѣ сидитъ Святая Дѣва одѣтая въ красное платье; она держитъ въ рукахъ открытый молитвенникъ и кажется не замѣчаетъ присутствія ангела, стоящаго у маленькаго стола, на которомъ въ персидской вазѣ распускается дѣвственная лилія.

Какъ ни сильно моделированы фигуры, какъ ни заботливо исполнены драпировки, что насъ плѣняетъ болѣе всего — это декорація, въ которой разыгрывается событіе, неподражаемая по точности, вѣрности и красотѣ: тонкая деликатная рѣзьба скамейки и ставень, предметы изъ желтой мѣди, обгорѣлая свѣча... На правой створкѣ, налѣво отъ зрителя, изображены, по всей вѣроятности, жертвователи—супруги Ingelbrecht изъ Брюгге; налѣво представленъ Св. Іосифъ въ своей лавочкѣ за работой мышеловки. Какая тонкая мысль изобразить святого выдѣлывающимъ ловушку для грызуновъ! Искусный мастеръ выставилъ на окнѣ образецъ своей работы; навѣрно прельстится на нее прохожій; и такъ и ждешь, что кто нибудь изъ гуляющихъ, оживляющихъ городской видъ, что открывается изъ окна, придетъ купить у Св. Іосифа его хитрую маленькую ловушку.

Рельефность фигуръ, независимость изображеній на створкахъ отъ центральнаго сюжета указываютъ на «примитивность»; съ другой сто-

Р. ванъ-деръ Вейденъ:
Поклоненіе волхвовъ (деталь).
(Луврѣ).

R. van der Weyden:
L'adoration des Mages (fraguement).
(Musée du Louvre).

роны удовольствіе, которое выказываетъ художникъ, изображая и выписывая жанровую сцену, удивительно подходитъ къ XVI вѣку.

Сопоставленіе это крайне запутываетъ изслѣдователя; но не я первый сказалъ, что мастера семейства Меродъ трудно понять [1]).

Присланныя изъ Мадрида картины по всей вѣроятности створки триптиха, средняя часть котораго пропала. Надпись надъ лѣвой створкой говоритъ, что это произведеніе было исполнено въ 1438 г. [2]), что жертвователь его Heinrich de Werl, знаменитый ученый и ораторъ ордена миноритовъ въ Кёльнѣ, умершій въ 1461 г. въ Оснабрюкѣ. Этотъ ученый монахъ представленъ съ Св. Іоанномъ Крестителемъ въ готическомъ помѣщеніи, раздѣленномъ на-двое стѣной, на которой виситъ выпуклое зеркало, отражающее картину, что напоминаетъ Лондонскаго ванъ-Эйка. Замѣтимъ со словъ Karl Voll, что жестъ Св. Іоанна повторяетъ жестъ Христа на картинѣ в. д. Вейдена, извѣстной подъ названіемъ «Запрестольный образъ Св. Іоанна» въ Берлинскомъ музеѣ. Такимъ образомъ двойное вліяніе Я. в.-Эйка и Роже замѣтно на этой створкѣ. Другая створка—чудесная—представляетъ Святую Варвару въ парчевомъ одѣяніи, въ мантіи цвѣта vert mousse; ея золотые волосы и закругленное лицо въ высшей степени характерны. Правильно разсѣянный свѣтъ напоминаетъ нѣкоторыхъ нѣмцевъ той же эпохи—особенно Конрада Витцъ. Нельзя отвергать очевидную связь мастера семьи Меродъ съ рейнской школой.

Красивая серія портретовъ Филиппа Добраго, собранная на выставкѣ—работа мастерской Р. в. д. Вейдена, такъ же какъ и портретъ «Мужчины со стрѣлой» (Карлъ Смѣлый?) изъ Брюссельскаго музея. Seymour de Ricci только что изучилъ этотъ вопросъ [3]) и пришелъ къ заключенію, что прототипъ Филиппа Добраго, т. е. портретъ, исполненный самимъ Роже, исчезъ. Великій мастеръ изъ Турне, по всѣмъ вѣроятіямъ, авторъ прелестной маленькой створки, фрагмента «Поклоненія Волхвовъ», присланнаго г. Шлоссъ; во всякомъ случаѣ нѣкоторыя фигуры, изображенныя на ней, находятся равно и на картинѣ Медичи (Institut Staedel) и на триптихѣ Bladelin (Берлинскій музей).

О маленькой картинѣ, представляющей «Святую Аполинію и Св. Маргариту», присланной изъ Парижа г. Морено, каталогъ говоритъ утвердительно: «Великолѣпное произведеніе, подлинность котораго внѣ сомнѣнія... Сравните съ Брюссельской Pietà». Но хорошіе критики оспариваютъ принадлежность Роже ванъ деръ Вейдену этой Pietà. Однако если въ спискахъ произведеній Роже оставить лишь документированныя произведенія, то основатель Брюссельской школы имѣлъ бы на активѣ только двѣ знаменитыя алтарныя картины: «Снятіе со креста» въ Эскуріалѣ и триптихъ Miraflorіs (Берлинъ). Гуго ванъ деръ Гусъ былъ представленъ на выставкѣ замѣчательнымъ портретомъ Филиппа de Croy (Антверпенскій музей); «Богоматерью» (скорѣе его школы) и интереснымъ порт-

---

[1]) См. Karl Voll. Die alt-Niederländische Malerei, стр. 87.

[2]) Мастеръ семьи Меродъ не можетъ ни въ какомъ случаѣ быть Губертомъ ванъ-Эйкомъ, умершимъ въ 1426 г.

[3]) Gazette des Beaux-Arts, сентябрь 1907 г. Un groupe d'œuvres de Roger van der Weyden.

ретомъ молодой женщины (собраніе Cardon въ Брюсселѣ)— этюдомъ скорѣе, чѣмъ оконченнымъ портретомъ, немного жесткимъ, но превосходнымъ.

Мемлинкъ — по новой ороографіи предложенной Waele, вмѣсто Мемлингъ — былъ недостаточно представленъ; но его творчество было почти цѣликомъ показано на выставкѣ примитивовъ 1902 г. Изъ картинъ, приписываемыхъ ему каталогомъ, я упомяну красивый мужской портретъ и фрагментъ створки, представляющей двухъ лошадей въ сумеркахъ у водопоя.

Эти оба произведенія принадлежатъ коллекціи Cardon и второе, внѣ сомнѣнія, подлинное, вмѣстѣ съ Мюнхенской картиной «Житіе св. Маріи», яркое доказательство искусства, съ которымъ великій художникъ-мистикъ умѣлъ писать животныхъ.

Дрезденскій музей выставилъ повтореніе портрета Antoine Grand Bâtard de Bourgogne, оригиналъ котораго, приписанный Kaemmerer Мемлинку, находится въ Шантильи, въ Musée

Г. Мемлингъ: Лошади у водопоя. (Собраніе Кардонъ въ Брюсселѣ). *Hans Memling: Chevaux à l'abreuvoir. (Collection Cardon. Bruxelles).*

Жерардъ Давидъ:
Св. Дѣва и Свв. Варвара и Екатерина.
(Собраніе Леруа. Парижъ).

Gerard David: La vierge entre
S-t. Barbe et S-t. Cathérine.
(Collection Leroy. Paris).

Condé. Эта копія очень посредственна: я думаю, что она слабая работа XVII вѣка и мнѣ кажется черезъ чуръ смѣлымъ, какъ то сдѣлали нѣкоторые критики, изучать сходства этой картины съ картинами XV вѣка: напримѣръ, съ «Филиппомъ де Круа» ванъ деръ Гуса или съ «Мужчиной со стрѣлой» Брюссельскаго музея.

Великій послѣдователь Мемлинка — Герардъ Давидъ, явившійся на выставкѣ 1902 года первоклассным стилистомъ и пейзажистомъ, здѣсь былъ почти незамѣтнымъ; отмѣтимъ только его «Благословляющаго епископа» (коллекція маркизы de Ganay въ Парижѣ), но и то пейзажъ на этой картинѣ возбуждаетъ сомнѣнія.

За то школа Давида—многочисленная, дѣятельная школа, отличная отъ Антверпенской, начинавшей свою славную дѣятельность, и отъ Брюссельской школы, склонявшейся къ Италіи — являлась блестящей, главнымъ образомъ благодаря твореніямъ Амброзіуса Бенсонъ. Этотъ мастеръ — авторъ знаменитой картины Антверпенскаго музея: «Deipara Virgo». Онъ былъ ошибочно отождествленъ Ваагеномъ съ Мостартомъ (которому въ настоящее время обыкновенно приписываютъ работы мастера d'Oultremont). Hulin установилъ, что авторомъ «Deipara Virgo» былъ Амброзіусъ Бенсонъ, принятый въ цехъ въ Брюгге въ 1519 году 21 августа, умершій приблизительно въ 1550 г. Авторъ каталога примитивовъ говоритъ, что онъ родился въ Ломбардіи; но тутъ очевидно кроется ошибка: Benson скорѣе родомъ изъ фламандской деревни Lombardzyde, названіе которой въ старинныхъ текстахъ писалось Ломбардія. Амброзіусъ—знающій колористъ и великолѣпный истолкователь женской красоты. Устроителямъ выставки посчастливилось получить одну изъ его выдающихся картинъ «Святую Дѣву съ Младенцемъ между Св. Варварой и Св. Екатериной», принадлежащую Mr. Martin Le Roy въ Парижѣ. Въ Мадоннѣ и въ Спасителѣ Бенсонъ точно придерживается типа, созданнаго Г. Давидомъ; но его фигуры святыхъ оригинальны и сродни прелестнымъ пишущимъ или читающимъ женщинамъ мастера Полуфигуръ.

Произведеніями этого послѣдняго на выставкѣ были: Молодая Дама, нѣкогда принадлежавшая собранію Pacully, и очаровательная «Элеонора Португальская», играющая на клавесинѣ. Эти двѣ картины теперь въ коллекціи Cardon. «Молодая Дама» совершенно схожа по техникѣ и замыслу съ фигурами названной картины Бенсона. Для того, кто бы зналъ только эти два произведенія, загадка мастера Полуфигуръ была бы рѣшена. Но пусть изыскатели успокоятся, разгадка совсѣмъ не такъ проста.

Извѣстныя особенности «Молодой Дамы»—напримѣръ квадратики въ фонѣ—находятся и на портретѣ Элеоноры Португальской; поэтому заключили, что хорошенькая музыкантша тоже написана Бенсономъ. Но молодая Элеонора представляетъ удивительное сходство и съ нѣкоторыми женскими портретами Брабантской школы (напр: «Жакелина Бургундская» Госсарта изъ коллекціи Gaucher) и потому нѣсколько критиковъ рѣшили, что мастеръ Полуфигуръ Брюссельскій художникъ! Это мнѣніе мнѣ высказывалъ Mr Cardon.

Метерлинкъ, со своей стороны, совершенно неожиданно отождествилъ мастера Полуфигуръ съ Гентскимъ художникомъ Lucas de Heere,

Госсартъ (Мабузъ): Мадонна. (Прадо). *Gossaert (dit Mabuse): Madonne. (Musée du Prado. Madrid).*

авторомъ знаменитой «Оды ванъ Эйкамъ», самой древней «хроники» фламандскаго искусства[1]). Изъ этого видно, что мастеръ Полуфигуръ взволновалъ всю художественную критику. Бернардъ ванъ Орлей и Янъ Госсартъ серіей блестящихъ портретовъ краснорѣчиво показали пышность Брабантской школы начала XVI столѣтія; изображеніе молодого Карла V въ красной мантіи, въ натуральную величину, присланное изъ Будапештскаго музея—замѣчательное произведеніе, могущее выдержать

---

1) Le maître des Demi-figures de Femmes identifié. Art moderne août et sept. 1906; Chronique des Arts 24 août 1907.

Ванъ-Орлей: Карлъ V.
(Будапештъ).

Van Orley: Charle V.
(Buda Pesth).

сравненіе съ нѣкоторыми историческими портретами Рафаеля. Для однихъ это ванъ Орлей (таково скорѣе мое мнѣніе), для другихъ Госсартъ.

Совсѣмъ прелестна въ гаммѣ бѣлыхъ, нѣжныхъ тоновъ «Маргарита Австрійская», эта ужъ навѣрно Госсарта, изъ музея Carvalho въ Парижѣ.

На многихъ работахъ Госсарта, различныхъ по достоинству, но очень интересныхъ съ точки зрѣнія техники и исторіи, замѣтны сильно итальянизирующія тенденціи. Въ «Венерѣ» (коллекціи Шлоссъ), драгоцѣнной маленькой картинѣ по тонкости моделировки и по прелести «sfumato»—Госсартъ болѣе всего поддался ломбардскому вліянію. «Св. Дѣва» музея Прадо—извѣстное произведеніе въ жизни художника. Латинская надпись, начертанная на оборотѣ говоритъ, что картина была поднесена городомъ Louvain Филиппу II какъ спасенное отъ гнѣва иконокластовъ, въ числѣ другихъ сокровищъ искусства, произведеніе Мабузъ [1]). Богоматерь въ синей мантіи тонко выписанная стоитъ передъ портикомъ, пышно разукрашеннымъ орнаментами; архитектурнымъ деталямъ отведено слишкомъ большое мѣсто и въ общемъ композиція не избѣгаетъ ни манерности, ни холодности, распространенныхъ въ Брабантскихъ картинахъ начала Возрожденія.

Wauters разсматриваетъ портреты въ ростъ Филиппа Красиваго и Іоанны Безумной, находящіеся въ Брюссельскомъ музеѣ, какъ произведенія юности Госсарта. Устроители выставки удачно поставили рядомъ съ этими двумя интересными портретами двѣ большія створки триптиха коллекціи Masure Six въ Tourcoing. Hymans считаетъ ихъ за произведенія Jacques van Laethem, художника молодого кастильскаго короля, такъ какъ въ дѣйствительности эта группа произведеній не приближается ни къ какой изъ трехъ характерныхъ манеръ Госсарта.

Кромѣ композиціи І. Боша среди нидерландскихъ произведеній нужно отмѣтить красивый портретъ мастера d'Oultremont, присланный Луврскимъ музеемъ.

Довольно грубое, тяжелое и варварски покрытое лакомъ повтореніе этого живого и тонкаго произведенія было выставлено Гаарлемскимъ музеемъ. Благодаря этой копіи мы узнаемъ имя изображеннаго вельможи, такъ какъ внизу картины начертано: Johan van Wassenaer starf (умеръ) A⁰ 1523.

Произведеніе Іеронима Боша спеціально заслуживаетъ вниманія. Это триптихъ, называемый «Возъ сѣна», разрозненныя части котораго (центръ въ дворцѣ Aranjuez; лѣвая створка въ Эскуріалѣ; правая въ Прадо) соединились на выставкѣ.

Justi, долго изучавшій это странное твореніе великаго художника-духовидца, любимца Филиппа II [2]), показалъ, что идея изобразить людскую суету въ видѣ аллегоріи праздника жатвы навѣяна словами пророка Исаіи: «Всякая плоть подобна сѣну». На равнинѣ катится возъ сѣна; на немъ сидитъ счастливая парочка, а всевозможные люди: короли, принцы, вельможи, прелаты, напрягая силы, борясь, стараются взлѣзть на него.

---

[1]) Catalogue. Первое изданіе, стр. 63.

[2]) Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsamml. X. 3, 131 и слѣдующія.

Іеронимъ Бошъ: Возъ сѣна.
(Аранхуэцъ).

Jérôme Bosch: Le chariot de foin.
(Aranjuez).

Слѣдуетъ замѣтить очаровательную нѣжность колорита въ главной сценѣ (створки сильно попорчены); она доказываетъ, что Іеронимъ Бошъ не только подсказалъ Брюгелю старшему его первые сюжеты, но также показалъ дорогу къ могучей импрессіонистской техникѣ, благодаря которой явились такіе шедевры какъ «Паденіе Ангеловъ», «Перепись въ Виѳлеемѣ» и другіе.

Мостартъ:
Янъ ванъ-Вассенаръ.
(Лувръ).

Mostaert: (Maître d'outremont).
Jan van Wassenaar.
(Musée du Louvre).

Въ добавленіе я назову нѣсколько капитальныхъ работъ иностранныхъ школъ: точные портреты Кранаха старшаго; оффиціальные портреты Coello, на которыхъ какъ молнія вдругъ сверкнетъ нетерпѣливая фуга Веласкеза; великолѣпнаго герцога Альба работы Моро (Брюссельскаго музея), можетъ быть, мастерское повтореніе затеряннаго оригинала; другой портретъ герцога Альба, менѣе выразительный, работы Guillaume Key, хранящійся въ Мадридѣ въ семьѣ знаменитаго губернатора; Филиппа III въ бытность инфантомъ Pantojo de la Cruz; Максимиліана I кисти Амброджо де Предисъ—несравненной красоты; Гонзаго неизвѣстнаго автора, по всей вѣроятности Ф. Порбуса, перваго живописца герцога Мантуанскаго въ то время, когда Рубенсъ былъ вторымъ живописцемъ при томъ же дворѣ.

Замѣчаю слишкомъ поздно—что удивительный бронзовый бюстъ Филиппа Добраго, принадлежащій королю Вюртембергскому, и Карлъ V изъ раскрашенной терракотты археологическаго музея въ Брюгге—фламандскій панданъ къ Niccolo Uzanno, были бы достойны серьезнаго изслѣдованія. И читатель меня проститъ если я быстро пройду во второмъ этажѣ дворца передъ картинами Denis Alsloot, воскрешающими живописныя процессіи Брюссельскихъ гильдій въ XVII столѣтіи. Здѣсь я прощаюсь съ послѣдовавшими за мной въ этой слишкомъ короткой прогулкѣ по выставкѣ Золотого Руна; не трудно и безъ объясненій любоваться умѣло выписанными van Alsloot маленькими людьми: оружейниками, ткачами, золотыхъ дѣлъ мастерами и т. д., которые вмѣстѣ съ художниками и скульпторами потрудились надъ созданіемъ славы Фламандской земли.

Fierens Gevaert.

ХРОНИКА

Въ отвѣтъ на ходатайство архитекторовъ-художниковъ по поводу проекта о застройкѣ площади передъ Инженернымъ Замкомъ (см. «Старые Годы», стр. 579),—предсѣдателю Общества гр. П. Ю. Сюзору было сообщено Великимъ Княземъ Петромъ Николаевичемъ, что проектъ приведенъ въ исполненіе не будетъ. Это рѣшеніе окончательное. Мало того: есть основаніе надѣяться, что вслѣдствіе отказа Инженернаго вѣдомства отъ злополучнаго проекта—придется перевести Военно-Инженерное Училище въ новое помѣщеніе. Тогда можетъ осуществиться и другое пожеланіе, выраженное въ ходатайствѣ архитекторовъ-художниковъ—о возстановленіи всей мѣстности вокругъ Михайловскаго замка «въ прежнемъ видѣ и величіи».

Отмѣтимъ съ чувствомъ глубокаго удовлетворенія эту настоящую побѣду защитниковъ художественной старины и «стараго Петербурга».

Не посчастливилось также и проекту А. И. Куинджи—устроить изъ прекраснаго круглаго двора Академіи Художествъ помѣщеніе для выставокъ подъ стекляннымъ колпакомъ (!). Общее собраніе Академіи отклонило геніальную мысль маститаго А. И. Куинджи.

Зато петербургская городская управа усердно умножаетъ свои разрушительные подвиги. Казнь Калинкина моста—фактъ совершившійся. «Ненужныя» башни уже сняты. Вандалы «распорядились». Скоро доберутся и до Чернышева моста... E pur si muove!

С. М.

Вишняковъ: портретъ молодого графа Фермора.
(Музей Императора Александра III).

Wichniakoff: portrait du jeune comte Fermor.
(Musée Alexandre III).

Коллекціи Музея за вторую половину (іюль—декабрь) 1907 года значительно пополнились. Хорошія средства, имѣющіяся въ распоряженіи администраціи, позволяютъ ей пріобрѣтать выдающіяся произведенія даже среди семейныхъ сокровищъ. Недавно купленные у А. П. Альбрехтъ два прекрасныхъ фамильныхъ портрета Елисаветинской эпохи являются цѣннымъ вкладомъ въ Музей. Ничтожное количество русскихъ художниковъ, работавшихъ при Дворѣ дочери Петра Великаго, и грустная участь, постигшая большинство произведеній этой эпохи, было причиной того, что до насъ дошло такъ мало работъ русскихъ художниковъ временъ Елисаветы.

Пріобрѣтенные Музеемъ дѣтскіе портреты графа и графини Ферморъ, принадлежащіе кисти Ив. Вишнякова—цѣлое открытіе для изслѣдователей исторіи портрета въ Россіи.

Иванъ Вишняковъ, авторъ этихъ картинъ, до сихъ поръ былъ полной загадкой. Послѣ Матвѣева и Никитиныхъ одинъ только Алексѣй Антроповъ, да старикъ Аргуновъ были связующими звеньями между художниками временъ Петра I и представителями портретнаго искусства царствованія Екатерины Великой. Имена Вишнякова, Василія Поспѣлова, Степана Саблукова, Соловьева, Василевскаго и даже Кирилла Головачевскаго казались пустымъ звукомъ. Однако, за послѣдніе два года нѣкоторыя случайныя находки выяснили имена этихъ загадочныхъ мастеровъ. Въ подмосковномъ имѣніи княгини Шаховской-Глѣбовой-Стрѣшневой отыскалась цѣлая портретная галерея работъ Головачевскаго, любопытная картина Василевскаго была пріобрѣтена В. Б. Хвощинскимъ и у Н. Н. Александрова оказался очень плохой, но документально-интересный портретъ кн. Мещерскаго кисти Степана Саблукова.

Наконецъ послѣднее пріобрѣтеніе Русскаго Музея—портреты Вишнякова—должно считаться самой цѣнной изъ этихъ находокъ.

Иванъ Яковлевичъ Вишняковъ до сихъ поръ часто упоминался въ разныхъ исторіяхъ русскаго искусства, но безъ какихъ либо положительныхъ свѣдѣній о немъ. Однако, нѣкоторые документы Архива Министерства Императорскаго Двора позволяютъ составить приблизительно слѣдующую его біографію.

Родившись въ 1699 году, онъ 28 лѣтъ считается на службѣ Канцеляріи отъ Строеній и въ 1741 году по резолюціи Сената производится въ чинъ «мастера», получая по 700 рублей въ годъ. Вишняковъ въ это время занимается множествомъ работъ по украшенію живописью дворцовъ Петербурга и его окрестностей. Дворцы Зимній и Петергофскій, церковь перваго изъ нихъ и нѣкоторыя залы Стараго Эрмитажа были росписаны Вишняковымъ и работавшими подъ его руководствомъ учениками. Репутація его какъ художника была такъ велика, что ему даже поручалось производить экспертизу картинъ такихъ мастеровъ, какъ Лепренсъ и Торелли. Множество художниковъ обучалось подъ «командой» Вишнякова. Алексѣй Поспѣловъ и отецъ знаменитаго гравера Иванъ Скородумовъ были учениками Вишнякова. Въ 1762 году онъ, уже 63-лѣтній старикъ, все еще продолжаетъ упорно работать.

Ив. Вишняковъ:
Молодая графиня Ферморъ.
(Музей Александра III).

Wichniakoff:
La petite comtesse Fermor.
(Musée Alexandre III).

Портреты графа и графини Ферморъ, о которыхъ идетъ рѣчь, очень характерныя, нѣсколько жесткія, но все же вполнѣ художественныя работы. Они достойны быть поставлены наравнѣ съ работами Матвѣева и Никитиныхъ и даже превосходятъ Антропова. Дѣвочка «Сарра Ферморова 10 лѣтъ» особенно удачна. Жеманная улыбка, движеніе руки и расположеніе драпировокъ явно свидѣтельствуютъ о знакомствѣ Вишнякова съ произведеніями Наттье, его современника француза. Не даромъ же портретъ Панина на охотѣ, писанный Наттье въ Парижѣ, пользовался такимъ успѣхомъ въ Россіи. Даже какой то крѣпостной Шереметевыхъ написалъ всѣхъ своихъ господъ въ той же позѣ и съ тѣми же аксес-

суарами, придѣлавъ къ туловищамъ, скопированнымъ съ Наттье, головы членовъ семьи Шереметевыхъ. Въ «Останкинѣ» до сихъ поръ находятся эти портреты.

Надпись на обратной сторонѣ портрета Сарры Ферморъ, купленнаго Музеемъ Александра III—указываетъ на годъ (1745) исполненія этихъ произведеній. Мальчикъ Ферморъ, почти ровесникъ своей сестры, написанъ немного болѣе вяло, безъ художественнаго проникновенія, но все же и этотъ портретъ не менѣе цѣнное пріобрѣтеніе.

Другія покупки Музея также заслуживаютъ вниманія.

Очень хорошъ тронутый акварелью рисунокъ Яненки-сына, изображающій Варнека въ своей мастерской. Эта картина, извѣстная по выставкѣ въ Таврическомъ дворцѣ, вдвойнѣ интересна для Музея, какъ портретъ Варнека и какъ произведеніе отсутствующаго здѣсь Яненки—друга Карла Брюллова, таланливаго рисовальщика-портретиста.

Любопытенъ, хотя непріятенъ по краскамъ немного грубый, въ темныхъ тонахъ написанный автопортретъ Федотова, играющаго съ кошкой. Эта маленькая картина масломъ нѣсколько напоминаетъ «Офицера въ деревнѣ», находящагося въ собраніи И. С. Остроухова въ Москвѣ, но несравненно хуже по исполненію. Недуренъ сильно попорченный портретъ жены Варнека, рисованный карандашомъ тѣмъ же Федотовымъ.

Въ Брюлловской манерѣ размашисто и ярко написанъ интересный автопортретъ Тыранова, этого сперва скромнаго ученика Венеціанова, прельстившагося на свою погибель пышными лаврами автора «Гибели Помпеи». Очень милы купленные Музеемъ два акварельныхъ портрета Новосильцовой и ея дѣтей, писанные Лагрене-младшимъ. Менѣе удачно хотя все же понятно пріобрѣтеніе акварели Гау, изображающей кабинетъ Александра I. За то совсѣмъ плохи сухой и безграмотный автопортретъ Шамшина и зализанная старушка Рачкова, бывшаго сперва ученикомъ Ступина, а потомъ подражателемъ Перова.

Тѣмъ не менѣе очень пріятно отмѣтить осторожность въ выборѣ, которою отличается за послѣднее время Музей Александра III при своихъ покупкахъ, и особенно привѣтствовать пріобрѣтеніе такихъ перловъ, какъ «Прудъ» Кипренскаго и «Дѣти» Вишнякова.

Баронъ Н. Врангель.

Дѣятельность секціи искусствъ и музыки, организованной недавно СПБ. обществомъ Народныхъ Университетовъ, открылась осенью текущаго года лекціями проф. Д. В. Айналова въ залѣ Тенишевскаго училища по исторіи русскаго искусства. Въ томъ же помѣщеніи началъ чтеніе курса «исторіи происхожденія современной западно-европейской музыки (отъ начала XVII до половины XIX вѣка)» приватъ-доцентъ А. Ф. Каль. Лекціи по исторіи музыки сопровождаются музыкальной иллюстраціей.

Подобныя же лекціи, но исключительно для народной аудиторіи, секція предполагаетъ организовать за Невской заставой въ Каменномъ театрѣ Невскаго общества народныхъ развлеченій. Въ настоящее время

секція занята вопросомъ объ устройствѣ народной консерваторіи, по примѣру существующей при Московскомъ обществѣ Народныхъ Университетовъ, а также общедоступныхъ вечернихъ классовъ рисованія.

Разрушеніе Самаркандскихъ мечетей. Какъ извѣстно, въ первой половинѣ октября были повреждены землетрясеніемъ знаменитые памятники Самарканда Тамерланской эпохи. Подробныя свѣдѣнія, доставленныя съ мѣста катастрофы, послужили темой для интереснаго доклада С. М. Дудина въ обществѣ архитекторовъ - художниковъ (29 ноября). Эти свѣдѣнія уясняютъ общую картину разрушенія.

Не смотря на силу подземныхъ ударовъ, крупныхъ обваловъ произошло не много. Болѣе другихъ пострадала колоссальная мечеть Биби-ханымъ. Рухнули остатки куполовъ, внутренняго и наружнаго. Откололись большіе участки облицовочныхъ кирпичей, матовыхъ и поливныхъ, вмѣстѣ съ расписными изразцами и изразцовой мозаикой. Затѣмъ — опасно накренился Медрессе Мирза Улугъ-бекъ, вслѣдствіе чего пришлось разобрать одинъ изъ двухъ минаретовъ главнаго фасада. Арки во дворѣ дали трещины, причемъ три — совсѣмъ обвалились. Въ остальныхъ зданіяхъ (Медрессе Ширъ-даръ, Рухабатъ, нѣкоторые мавзолеи Шахъ-Зинде) упали части куполовъ, обсыпались болѣе или менѣе значительныя полосы изразцовыхъ и мозаичныхъ облицовокъ, во многихъ мѣстахъ появились зловѣщія трещины.

Въ свѣдѣніяхъ, сообщенныхъ С. М. Дудинымъ, не перечислены детально мелкія поврежденія. Но именно въ нихъ таится, быть можетъ, самая серьезная опасность. Сказочная красота самаркандскихъ памятниковъ въ узорной роскоши ихъ стѣнъ. «Мелкія поврежденія» означаютъ—выпаденіе драгоцѣнныхъ изразцовъ, мерцающихъ радугой поливныхъ красокъ,—мало замѣтное на первый взглядъ, но непрерывное исчезновеніе фаянсоваго наряда, равнаго которому нѣтъ въ мірѣ. Каждая тонкая трещина постепенно дѣлается глубже, являясь залогомъ новаго обвала. Кирпичъ за кирпичемъ исчезаетъ архитектурная сказка Тамерлановскихъ дней...

Всякій, кто знакомъ съ громаднымъ художественнымъ значеніемъ древнихъ мусульманскихъ построекъ въ Самаркандѣ и вообще въ Средней Азіи, пойметъ весь трагизмъ несчастья, пережитаго ими такъ недавно. Но, къ сожалѣнію, о нихъ знаютъ у насъ только очень немногіе. Даже учрежденія, въ задачи которыхъ входитъ забота объ охранѣ и изученіи этихъ удивительныхъ памятниковъ на ряду съ другими остатками русской старины, даже ученыя общества наши до сихъ поръ недостаточно ими интересовались. Вотъ доказательства: послѣ небольшого ремонта 1890 года въ нѣкоторыхъ изъ мечетей Самарканда, опытная рука реставратора ни разу не прикасалась къ нимъ (если не считать мелкихъ исправленій, производившихся въ разное время туземцами). Что касается научнаго изученія—то изъ всѣхъ среднеазіатскихъ памятниковъ, число которыхъ доходитъ до полусотни, одна мечеть Тамерлана удостоилась изданія. Относительно Биби-ханымъ, нѣсколькихъ мавзолеевъ Шахъ-Зинде и мечети въ Туркестанѣ только матеріалы собраны. Это—

все (по словамъ докладчика, С. М. Дудина). Остальныя постройки продолжаютъ разрушаться невозбранно, не изученныя никѣмъ, даже не сфотографированныя. Для защиты мозаикъ и изразцовъ отъ расхищенія никакихъ серьезныхъ мѣръ предпринято не было. Никто не позаботился объ умѣломъ собираніи и охраненіи обваливающихся облицовочныхъ частей.

Въ результатѣ, иные памятники успѣли погибнуть окончательно, другіе частично. Въ настоящее время изученіе ихъ уже значительно затруднено; во многихъ случаяхъ—невозможно... И разрушеніе прогрессируетъ съ каждымъ годомъ. Еще нѣсколько лѣтъ, нѣсколько подземныхъ ударовъ — и ничего не останется отъ художественныхъ святынь, погибающихъ на нашей окраинѣ.

Неужели же катастрофа прошедшаго мѣсяца не заставитъ, наконецъ, серьезно подумать о спасеніи (или хотя бы о тщательномъ изученіи) безвѣстно погибающихъ святынь?

Неужели не найдутся необходимыя средства, техники-спеціалисты, фотографы, художники? Неужели когда нибудь древняя красота Средней Азіи «разсыплется прахомъ» и мы, предчувствующіе это, повторимъ слова пророка Софоніи: «Всякій, пройдя мимо нея, только посвищетъ и махнетъ рукой!»

Сергѣй Маковскій.

****

СВѢДѢНІЯ ИЗЪ ЗА ГРАНИЦЫ.

Германія. По инціативѣ Боде учреждается «нѣмецкое художественно-историческое общество» (Deutscher Verein fur Kunstwissenschaft). Мы удивлены широтой програмы новаго общества. По идеѣ Боде оно имѣетъ цѣлью: поощреніе художественно-историческихъ изслѣдованій въ Германіи; изданіе свода воспроизведеній художественныхъ сокровищъ Германіи (Monumenta artis Germaniae) и дешевыхъ народныхъ книжекъ— популярныхъ извлеченій изъ главнаго изданія; матеріалъ свода, фотографіи и т. д. должны будутъ служить пополненіемъ библіотекъ при художественно-историческихъ институтахъ, университетахъ и другихъ высшихъ учебныхъ заведеніяхъ. Далѣе предполагается изданіе ежегодника и библіографическаго отчета, устройство художественно-историческихъ учрежденій и обществъ за границей, распространеніе художественно-историческаго образованія среди преподавательскаго персонала среднихъ школъ, пропаганда введенія исторіи искусства, какъ особаго предмета преподаванія, въ програму среднихъ школъ и снабженіе ихъ соотвѣтствующими учебными пособіями; наконецъ—поощреніе общаго художественнаго и эстетическаго развитія всего народа. Во главѣ общества будутъ стоять Боде и бывшій директоръ департамента прусскаго министерства народнаго просвѣщенія Альтгофъ.

Понемногу удается узнавать о судьбѣ картинъ, принадлежавшихъ Рудольфу Кану. Такъ напр. сообщаютъ изъ Франкфурта на Майнѣ, что музею Штеделя подаренъ т. наз. «портретъ Матвѣя Корвина» Рубенса. Всѣ картины галереи Кана остаются на мѣстѣ до конца года и перейдутъ во владѣніе новыхъ собственниковъ въ началѣ 1908 года.

Въ сентябрѣ состоялся весьма интересный и для насъ восьмой съѣздъ по защитѣ памятниковъ въ Маннгеймѣ (Tag für Denkmalspflege) вмѣстѣ со съѣздомъ «Союза защиты родины» (Bund fur Heimatsschutz). Триста членовъ и представители 18-ти германскихъ государствъ явились на съѣздъ. Одинъ изъ докладчиковъ разбиралъ новый прусскій законъ противъ обезображиванія городовъ и деревень, причемъ говорилъ и о вліяніи резолюцій пятаго съѣзда по защитѣ памятниковъ (1907 г. въ Майнцѣ) на составленіе закона. Докладчикъ, бургомистръ Гильдесгейма Струкманъ, остался въ общемъ доволенъ закономъ. Когда и гдѣ найдется у насъ городской голова, который прочтетъ на собраніи трехсотъ любителей старины и искусства подобный докладъ? когда будетъ въ его распоряженіи подобная тема—законъ о защитѣ ландшафтныхъ видовъ и памятниковъ? когда явятся и у насъ оффиціальные защитники родной старины, губернскіе хранители или нѣчто подобное?

Въ хроникѣ прошлаго мѣсяца было сообщено извѣстіе о найденныхъ художникомъ Виландтомъ въ Мюнхенской Резиденціи одиннадцати картинахъ, изображающихъ первыхъ римскихъ императоровъ, якобы оригиналахъ Тиціана. Тиціанъ дѣйствительно написалъ въ 1537 и 38 годахъ такую серію идеальныхъ портретовъ для герцога Федериго

Гонзаго. Они извѣстны по гравюрамъ Эгидія, Задагера и др. Подлинная серія была продана въ 1630 году и попала въ галерею Карла I, а во время англійской республики была передана испанскому послу. До сихъ поръ думали, что эта серія погибла при пожарѣ Мадридскаго замка въ 1734 году. Художникъ Виландтъ указываетъ теперь на то обстоятельство, что Мюнхенская серія въ это время уже украшала стѣны т. наз. Богатыхъ покоевъ Резиденціи. Но это еще не доказываетъ, что Мюнхенскія картины тождественны съ пропавшими оригиналами. Гораздо вѣроятнѣе, что онѣ только копіи. Копіи съ оригиналовъ еще въ XVI столѣтіи дѣлались нѣсколько разъ; такъ напр. Агостино Караччи скопировалъ ихъ для Раинуччо Фарнезе, а художникомъ Бернардо Кампи было сдѣлано цѣлыхъ пять копій всей серіи. Въ пользу нашихъ соображеній говоритъ и число найденныхъ Виландтомъ картинъ. Ихъ одиннадцать, а въ подлинной серіи одинъ портретъ былъ написанъ Джуліо Романо, его то вѣроятно и не хватаетъ въ Мюнхенской серіи. Впрочемъ уже редакторамъ біографіи Вазари, изданной Лемоннье, по слухамъ извѣстно было о существованіи одной изъ упомянутыхъ пяти копій всей серіи, сдѣланныхъ Кампи, къ чему Кроу и Кавальказель въ своей біографіи Тиціана относятся съ излишнимъ скептицизмомъ. Во всякомъ случаѣ, находка Виландта очень интересна, если даже наши сомнѣнія въ подлинности картинъ подтвердятся. По копіямъ, если онѣ только не лишены всякаго художественнаго достоинства, возможно будетъ хоть приблизительно судить о характерѣ оригиналовъ, извѣстныхъ до сихъ поръ только по гравюрамъ Задагера, которыя конечно совсѣмъ не передаютъ стиль этого необычнаго для Тиціана цикла чисто декоративныхъ фигуръ.

На засѣданіи Художественно-историческаго Института во Флоренціи д-ръ Германъ Фоссъ сообщилъ, что торсъ работы Микеланджело, о которомъ писалъ д-ръ А. Готчевскій въ апрѣльскомъ выпускѣ «Старыхъ Годовъ», воспроизведенъ на картинѣ Кристофано Аллори, находящейся въ залѣ Буонарроти и изображающей поэтическую и музыкальную дѣятельность великаго мастера. Картина эта была заказана его двоюроднымъ внукомъ и поэтому можетъ считаться серьезнымъ доказательствомъ, что торсъ, открытый Готчевскимъ, дѣйствительно подлинная работа Микеланджело.

Нашъ сотрудникъ Георгъ Гронау сообщаетъ въ сентябрьскомъ выпускѣ журнала Rassegna d'arte о двухъ подлинныхъ картинахъ Тиціана, найденныхъ имъ въ Веронѣ и въ Миланѣ. Обѣ—мужскіе портреты. Находящійся въ Веронской галереѣ считался работой Дж. Б. Морони; Миланскій портретъ изображаетъ, по мнѣнію Гронау, Джана-Джакомо Медичи ди Мариньяно и написанъ въ 1550 году.

Голландія. По поводу тревожныхъ слуховъ о якобы предстоящей распродажѣ галереи Сиксъ въ Амстердамѣ, въ журналѣ Kunstchronik помѣщены слѣдующія разъясненія. Галерея Сиксъ нынѣ содержитъ только

ничтожное число картинъ, собранныхъ другомъ Рембрандта, знаменитымъ бургомистромъ Яномъ Сиксомъ и его племянниками Питеромъ и Виллемомъ. Кромѣ семейныхъ портретовъ, хранящихся въ семейной галереѣ и понынѣ, ихъ коллекціи были проданы въ 1702, 1707 и 1734 годахъ съ аукціоновъ. Главныя картины нынѣшней галереи были собраны Питеромъ ванъ Винтеромъ и его дочерью, вышедшей замужъ въ 1822 г. за іонкгэра Гендрика Сикса ванъ Гиллегомъ, умершаго въ 1851 году. Наслѣдники его умерли и теперь собственникомъ семейной галереи является третье поколѣніе, въ томъ числѣ извѣстный археологъ профессоръ іонкгэръ Янъ Сиксъ ванъ Гиллегомъ. О продажѣ галереи никогда не было и рѣчи, да это вообще невозможно, потому что она составляетъ владѣніе заповѣдное. Къ продажѣ предназначены только 39 картинъ, доставшихся семейству по другой линіи. Сначала владѣльцы думали устроить аукціонъ, но вмѣшалось общество «Rembrandt», пожелавшее пріобрѣсти эти картины для Нидерландіи. Само общество имѣло для этой цѣли въ своемъ распоряженіи 200.000 голл. гульденовъ, а нидерландское правительство согласилось испросить у палаты депутатовъ экстренный кредитъ въ 551.400 голл. гульденовъ для покрытія остатка покупной цѣны. Самая важная изъ картинъ — «Кухарка» Дельфтскаго Вермэра; другія значительныя произведенія: продавщица селедокъ Метсю, первоклассная картина Адріана ванъ де Вельде, картины Адріана ванъ Остаде, Рейсдаля, Рубенса, Вувермана, Юдиѳи Лестеръ и три гризали ванъ Дейка.

Сохраненіе этихъ картинъ для Нидерландскаго королевства, гдѣ расхищено разными покупателями уже такъ много, вопросъ первостепенной, не только эстетической, но и общегосударственной важности. Но г. Люгтъ, участникъ фирмы Фр. Мюллеръ и К-о., которой сначала было предложено купить эти картины съ аукціона, началъ полемику противъ ихъ пріобрѣтенія государствомъ, доказывая что въ интересахъ королевства оставить за собою только картину Вермэра и еще три или четыре другія. На это возразилъ А. Бредіюсъ, что разъ владѣльцы согласны продать правительству свои сокровища «или цѣликомъ, или ничего», государство обязано купить всѣ 39 картинъ за условленную льготную плату, иначе цѣна одного Вермэра поднимется до предѣловъ, недоступныхъ даже соединеннымъ усиліямъ правительства и общества «Rembrandt». Выражаемъ надежду, что трезвый взглядъ Бредіюса повліяетъ на настроеніе генеральныхъ штатовъ и что галерея Сиксъ такимъ путемъ будетъ спасена для Голландіи.

Франція. Недавно стали проникать въ художественную печать слухи о томъ, что директору Севрской мануфактуры Фогту удалось напасть на слѣды рецепта изготовленія pâte tendre. Теперь сообщается, что дальнѣйшіе опыты увѣнчались полнымъ успѣхомъ и что въ ближайшемъ будущемъ первыя произведенія вновь открытой исторической техники появятся на выставкѣ керамическихъ издѣлій, предстоящей въ Лондонѣ.

Джемсъ А. Шмидтъ.

Швейцарія. Въ ноябрѣ исполнилось столѣтіе со дня смерти пользовавшейся большой популярностью художницы Анжелики Кауффманъ. Въ одномъ изъ ближайшихъ выпусковъ «Старыхъ Годовъ» будетъ помѣщена объ ней статья профессора Рихарда Мутера.

Въ будущемъ году организуется юбилейная выставка ея произведеній въ ея родномъ городѣ Брегенцѣ. Предполагается кромѣ того устройство стипендіи имени Анжелики Кауффманъ для молодыхъ швейцарскихъ художниковъ.

Австрія. Австрійское министерство просвѣщенія и исповѣданій рѣшило издать иллюстрированную монографію художниковъ-австрійцевъ изъ школы такъ называемыхъ «назарійцевъ», т. е. Фюриха, Стейнле, Кадлика, Тренквальда и др. Обработка этого труда поручена д-ру М. Дрегеру. Послѣдній обращается ко всѣмъ лицамъ, владѣющимъ картинами, рисунками или письмами этихъ художниковъ, съ просьбой сообщить ему объ этомъ по адресу: Dr M. Dreger, Wien, № 5 Stubenring.

Недавно вышелъ изъ печати новый иллюстрированный каталогъ Вѣнской Императорской картинной галереи, снабженный 200 снимками (цѣна 10 марокъ). Предыдущій иллюстрированный каталогъ вѣнской галереи былъ изданъ въ 1896 г.

Флоренція. Недавно скончался князь Пьетро Строцци, не оставивъ дѣтей. Знаменитый палаццо Строцци имъ завѣщанъ итальянскому правительству при условіи уплаты послѣднимъ около $2^1/_2$ мил. лиръ вдовѣ—урожденной графинѣ Браницкой изъ Бѣлой церкви—и братьямъ покойнаго.

Римъ. Галерея Барберини обогатилась рядомъ прекрасныхъ холстовъ, висѣвшихъ до сихъ поръ въ частной квартирѣ князя и бывшихъ поэтому недоступными для публики. Большинство ихъ происходитъ изъ дворца въ Урбино и достались роду Барберини путемъ наслѣдства. Среди нихъ первое мѣсто занимаетъ портретъ герцога Федериго да Монтефельтро кисти Мелоццо да Форли.

Дрезденъ. Проф. Максъ Лерсъ опять возвращается на постъ директора Дрезденскаго Kupferstichcabinet. Какъ извѣстно, проф. Лерсъ многіе годы занималъ этотъ постъ, но три года тому назадъ былъ приглашенъ директоромъ Kupferstichcabinet въ Берлинѣ. Въ Дрезденѣ его тогда замѣнилъ проф. Спонзель, который теперь назначенъ хранителемъ коллекціи въ Grünes Gewölbe.

Кельнъ. 67 лѣтъ отъ роду скончался Карлъ Альденховенъ, директоръ Wallraff-Richartz-Museum въ Кельнѣ. Альденховену музей этотъ обязанъ своимъ теперешнимъ прекраснымъ устройствомъ. Вмѣстѣ съ Людвигомъ Шейблеръ, покойный издалъ цѣнный трудъ по исторіи кельнской школы живописи.

Полузабытый музей въ Парижѣ. На годичномъ засѣданіи Парижской Académie des Inscriptions et Belles Lettres секретарь ея, Ж. Перро, прочелъ обстоятельный очеркъ о жизни и трудахъ французскаго археолога и историка Рауля Рошеттъ (1789 — 1854 г.), занимавшаго съ 1818 г. по 1848 г. должность консерватора Cabinet des Antiques de la Bibliothèque Nationale. При этомъ Перро указалъ на странный фактъ, что этотъ музей, несмотря на свое центральное положеніе въ Парижѣ, крайне мало посѣщается какъ парижанами, такъ и иностранцами. Между тѣмъ Cabinet des Antiques, какъ будто нарочно скрытый среди многочисленныхъ построекъ Національной библіотеки, по цѣнности своихъ коллекцій, мало имѣетъ соперниковъ въ Европѣ. Здѣсь въ первомъ ряду находится—въ прелестныхъ рѣзныхъ шкафахъ временъ Людовика XV—неподражаемая коллекція около 250 тысячъ монетъ и медалей всѣхъ временъ и государствъ, начиная отъ Креза вплоть до новѣйшихъ монетъ третьей республики. Рядомъ съ ними красуются тысячи рѣзныхъ камней, ассирійскихъ и халдейскихъ цилиндровъ съ клинообразными надписями, микенскихъ и древнегреческихъ печатей, птоломейскихъ и римскихъ камей и подобныхъ же издѣлій мастеровъ эпохи Возрожденія.

Кромѣ того очень богато собраніе греческихъ вазъ, терракоттовыхъ и бронзовыхъ статуэтокъ, среди которыхъ есть вещи дѣйствительно первоклассныя. Въ витринахъ хранятся великолѣпныя золотыя и серебряныя вазы александрійской и римской работы, рядомъ съ образцами этрусскаго, арабскаго и византійскаго ювелирнаго искусства. Last not least, обращаютъ на себя вниманіе богатѣйшія восточныя оружія. Cabinet des Antiques несомнѣнно долженъ привлекать больше посѣтителей, чѣмъ это было до сихъ поръ.

П. Э.

Исчезнувшій ванъ-Дейкъ. Въ церкви Богородицы, въ Куртрэ (Бельгія), находилось «Распятіе», писанное в.-Дейкомъ для каноника Roger Braye, у котораго его купила церковь въ 1631 году за 100 ливровъ. Въ 1794 году республиканскія войска завладѣли картиною и доставили ее въ Парижъ; здѣсь она пребывала до 1815 года, когда была возвращена въ Куртрэ. Размѣръ ея — 3 метра 45 сант. высоты на 2 м. 80 см. ширины. При ремонтѣ въ церкви теперь оказалось необходимымъ пробить часть стѣны и, очевидно, этимъ путемъ туда проникъ воръ и вынесъ картину. Подозрѣваютъ англичанина, посѣтившаго церковь въ день передъ кражей, совершенной ночью. Пропавшая картина, срѣзанная съ подрамника, является однимъ изъ лучшихъ произведеній мастера и тщательно разыскивается полиціями всѣхъ странъ.

ОБЪ АУКЦІОНАХЪ И ПРОДАЖАХЪ.

Царица золота, Америка, опять обидѣла старую Европу! Сокровища опустѣвшихъ залъ плывутъ чрезъ океанъ и вскорѣ станутъ, наряду съ вещами изъ коллекціи Кана, гордостью американскихъ собирателей-милліардеровъ. Именно для нихъ синдикатъ антикваровъ, во главѣ съ Агнью, Вертгеймеромъ и Суллей, купилъ знаменитую галерею лорда Ашбуртона. Извѣстность этой коллекціи идетъ съ давнихъ поръ и вполнѣ заслужена; даже въ Англіи, гдѣ много великолѣпныхъ собраній, съ которыми ни одно изъ нашихъ частныхъ не можетъ и сравниться, картинная галерея Ашбуртонской семьи считалась выдающеюся, но не по количеству, такъ какъ она не велика, а по удивительному, тонкому подбору. Составилъ ее, главнымъ образомъ, баронъ Александръ Берингъ Ашбуртонъ въ первыхъ годахъ истекшаго столѣтія, и до послѣдняго времени она находилась въ замкѣ близъ Альвесфорда, въ Хампшейрѣ. Гордостью галереи безусловно были: «Четыре святыхъ» Корреджіо, картина написанная въ 1517 году; великолѣпный Мурильо; смѣлая, блестящая по композиціи «Охота на оленей», приписываемая Веласкезу; пять Рембрандтовъ, въ томъ числѣ большой автопортретъ; творенія Рубенса, ванъ Дейка, А. Кейпа, Гоббемы, Терборха, Метсю и др. Въ самомъ дѣлѣ, есть чѣмъ похвалиться! Переговоры шли все лѣто, сдѣлка заключена въ октябрѣ, а цѣна тщательно скрывается.

Изъ Англіи же нынѣшней осенью вывезена одна изъ лучшихъ картинъ Ромнэй, портретъ Миссъ Вернонъ. Но этому случаю мы только можемъ радоваться, такъ какъ теперь она красуется въ собраніи нашего соотечественника г. Утемана въ Петербургѣ. «Старые Годы» дадутъ ея воспроизведеніе въ одномъ изъ ближайшихъ номеровъ, при описаніи этой выдающейся коллекціи.

Нѣсколько раньше на Петербургскомъ рынкѣ, у А. И. Циммермана, появилась тоже англійскаго происхожденія чисто-музейная вещь: высѣченное въ камнѣ «Распятіе». Всѣ фигуры очень изысканной работы, дышутъ искренностью и непосредственностью мастерства начала XIV вѣка, къ которому и относится горельефъ. Купилъ его (за тысячу съ небольшимъ рублей) иностранецъ г. П., временно живущій въ Россіи, и вѣроятно вскорѣ увезетъ свое пріобрѣтеніе въ Швейцарію, гдѣ находится его коллекція. Есть признаки, что когда то это «Распятіе» входило въ составъ какого то музея, и сейчасъ въ Англіи оно бы вызвало большой интересъ. Тамъ не любятъ выпускать изъ страны англійскія произведенія искусства, и это чувство, въ связи съ развитіемъ болѣзни «коллекціонерства» и любви къ старинѣ, порождаетъ тѣ колоссальныя цѣны, которымъ мы дивимся. Такъ, въ ноябрѣ, въ Лондонѣ, съ аукціона шелъ портретъ Шарлотты Симпсонъ кисти Хоппнера (50×40 д.), находившійся неизмѣнно въ семьѣ Law. За 50 тысячъ рублей его купилъ самъ владѣлецъ, такъ какъ находилъ цѣну остальныхъ покупателей недостаточною,—и былъ правъ, потому что черезъ нѣсколько дней продалъ эту картину за 75 тысячъ. На упомянутомъ аукціонѣ продана, положимъ, картина того же Хоппнера, 30×25 д., всего за 3.500 р., но въ ней не было того совершенства и той сохранности, которыя отличаютъ пор-

третъ г-жи Симпсонъ. Напомнимъ кстати, что въ 1901 году фирма Duveen дала за Хоппнеровскій портретъ Lady Louisa Manners 147 тысячъ р., затѣмъ портретъ г-жи Farthing былъ проданъ за 84 тысячи, а истекшимъ лѣтомъ два парныхъ портрета этого художника частнымъ образомъ куплены за 93 тысячи рублей. Впрочемъ, цѣны не перестаютъ рости: такъ, Ребернъ пока не оплачивался колоссальными суммами, а теперь у одного изъ Лондонскихъ антикваріевъ находится портретъ его кисти, дѣйствительно выдающійся, за который назначена цѣна триста тысячъ рублей, и за предложенныя двѣсти двадцать тысячъ картина не была продана. При такихъ оцѣнкахъ не мудрено, если постепенно англійскіе мастера XVIII вѣка перекочуютъ въ Америку, такъ какъ для подобныхъ цѣнъ на старомъ континентѣ не хватитъ силъ.

Интересъ американцевъ къ родной исторіи создалъ спросъ на книги по этому предмету и цѣны соотвѣтственно возросли. Недавно у Sotheby— величайшей книжно-аукціонной фирмы въ Лондонѣ—проданы: Thomas Morton, «New English Canaan», Амстердамъ, 1637 г.—за 600 р. (въ іюлѣ этого года 460 р.); «A Farther, Briefe and True Relation of the Late Wars risen in New England», 1676 г. (6 страницъ)—за 1.100 р.; «News from New England», 1676 г. (4 страницы)—за 1.200 р.; Captain Underhill «Newes from America», 1638 г.—за 2.500 р.; Winslow «Good Newes from New England», 1624 г.—за 2.500 р.; Dan Denton «A Brief Description of New York, formerly called New Netherlands», 1670 г., 13 страницъ—за 3.500 р. и т. д.

Особо замѣчательныхъ гравюръ на Лондонскихъ распродажахъ не было, а изъ фарфора можно только отмѣтить двѣ вазочки Worcester (1.400 р.), двѣ голубыя тарелки Worcester (580 р.), двѣ овальныя тарелки Chelsea (450 р.) и эмалированную дощечку Battersea «Венера и Нимфа», $8^1/_2 \times 5^1/_2$ сант. (235 р.).

Въ Берлинѣ большой интересъ возбудилъ аукціонъ миніатюръ, принадлежавшихъ Королевскимъ музеямъ. Продавались онѣ за излишествомъ, такъ какъ отдѣлъ этотъ чрезвычайно богатъ, а вырученныя отъ распродажи суммы предназначены на новыя пріобрѣтенія. Условія аукціона были самыя подходящія для собирателей; всѣ миніатюры были давно изучены, каталогированы и опредѣленія мастеровъ были настолько достовѣрны, насколько можетъ ручаться администрація Берлинскихъ музеевъ. Разумѣется, однако, продавались лишь тѣ экземпляры, которые особой цѣнности не представляли, но покупали и антиквары. Недавно гостившіе въ Петербургѣ братья Гольдшмидтъ привозили для продажи цѣлую серію такихъ миніатюръ и просили съ нашихъ коллекціонеровъ лишь въ два и три раза больше аукціонной цѣны. «Несмотря» на такую скромность, продали они повидимому немного, но за то увезли отсюда порядочно хорошихъ вещей.

Всѣхъ миніатюръ на Берлинскомъ аукціонѣ было 360, нѣкоторыя изъ нихъ достигли лишь цѣнъ въ нѣсколько десятковъ марокъ. Укажу только лучшія, и наиболѣе цѣнныя: Деннеръ (1685—1749), портретъ старика, 5×4 сантиметра—190 марокъ; италіанская, Мадонна, около 1500 г., на пергаментѣ, 16×13 с.— 380 м.; нѣмецкая XVII в., портретъ юноши, на мѣди, 21×16 с.—420 м.; Адріана Бельдемакера (1630—

1701), портретъ юноши, на мѣди, съ подписью и годомъ, 25×21 с.—500 м.; Миревельтъ (1567—1641), портретъ двухъ лицъ, на мѣди, 10×8 с.—410 м. и Елизавета Англійская, на мѣди, діам. 15 с.—610 м.; Р. Савери (1576—1639), Орфей, на деревѣ, 15×12 с.—530 м. и пейзажъ, на мѣди, 14×18 с.—225 м.; Ларжилльеръ (1656 — 1746), мужской портретъ, на мѣди, 7×5 с.—250 м.; Н. Маасъ (1632—1693), мужской портретъ, на холстѣ, 24×19 с.—600 м.; школы Кранаха, два портрета, на деревѣ, размѣромъ 13×11 с. — 360 м. и 12×9 с.—405 м.; Терборхъ (1617—1681), портретъ герцогини Брауншвейгской, на мѣди, 10×8 с.—890 м.; Гонтгорстъ (1590—1656), портретъ юноши, на мѣди, 5×4 с.—595 м.; нѣмецкая, XVIII в., портретъ Императрицы Елисаветы Петровны, на кости, 4×4 с.—365 м.; Унгера (1775—1820), нѣсколько мужскихъ портретовъ, на кости, изъ нихъ размѣромъ 9×8 с.—за 310 м.; нѣмецкая, XVIII в., женскій портретъ, на пергаментѣ, 16×12 с.—800 м.; Виндиша, женскій портретъ, 1800 г., на кости, діам. 7 с.—905 м.; Амбергера (1500—1561) портретъ Карла V, на мѣди, діам. 16 с.—1.150 м.; Динглингера (1664—1731) автопортретъ, на мѣди, 3×2 с.—710 м.; нѣмецкая, XVIII в., портретъ короля Августа Сильнаго, на кости, 14×10 с.—1.250 м.; Антуана Пенъ (1683—1757), этюдъ къ портрету графа Кейзерлинга, на холстѣ, 24×18 с.—1.700 марокъ. Повторяю, ничего особо выдающагося среди всѣхъ этихъ миніатюръ не было, но такія именно миніатюры всего чаще появляются въ продажѣ, на соблазнъ неопытныхъ любителей, съ тою лишь разницей, что опредѣленія мастеровъ въ данномъ случаѣ не только основательны, но и поучительны, какъ поучителенъ и иллюстрированный каталогъ этого аукціона.

Почти одновременно происходила въ Мюнхенѣ распродажа коллекціи князя Отто Сайнъ-Витгенштейна. Тамъ мы находимъ тоже полезныя свѣдѣнія, — главнымъ образомъ по фарфору. Назову наиболѣе интересные предметы: Мейссенъ—группа «Вакханалія» (2.200 м.), два китайца (2.100 м.), дюжина ножей и вилокъ (950 м.); Нимфенбургъ—группы «Кроносъ» (960 м.) и «Пастухи» (2.000), déjeuner (1.000 м.); Франкенталь— миска (1.400 м.) и четыре группы (965—1.310 м.); Лудвигсбургъ—«Три граціи» (1.650 м.) и «Вакханка» (2.000 м.); Хехстъ—двѣ группы (1.700 и 1.000 м.); Вѣна—группа «Идиллія» (1.200 м.) и двѣ фигурки (1.100 м.); китайскій—двѣ вазы, марка изображаетъ двухъ рыбъ въ двойномъ кругѣ (5.500 м.). Среди мебели тоже были хорошія вещи, напр. бюро Louis XV съ подписью P. Bernard (1.700 м.); туалетъ того же времени, подписанный Jean François Olben, maître-ébéniste (2.000 м.); бюро Louis XVI работы J. Pafrat, maître-ébéniste (6.000 м.) и др. Изъ картинъ замѣтимъ только Гварди (3.200 м.) и двѣ картины Лонги (4.050 м.). Остальныя или не заслуживали вниманія вообще, или являлись апокрифомъ.

Тогда же въ Кельнѣ распродано большое собраніе аттическихъ и апулическихъ вазъ (IV в. до Р. X.); цѣны на нихъ колебались въ границахъ нѣсколькихъ сотъ марокъ.

Въ Парижѣ все еще затишье передъ бурей. Серія аукціоновъ г. Тьебо-Сиссонъ состоитъ исключительно изъ скульптуръ. Недавно продавались произведенія среднихъ вѣковъ. Лувръ пріобрѣлъ за 1.800 фр.

высѣченную изъ камня голову Маріи Магдалины, XV вѣка, французской работы. Около той же суммы цѣны, заплоченныя и за остальные предметы: не меньше одной тысячи франковъ и не болѣе двухъ. Исключеніе составляютъ лишь: Богоматерь, сидящая на готическомъ сундукѣ, съ Младенцемъ, изъ камня, французской работы XIV в. (5.100 фр.), той же эпохи голова Богоматери, сильно реставрированная (5.000 фр.), и двѣ группы святыхъ, XV вѣка, прошедшія по 3.100 франковъ.

Состоялся аукціонъ коллекціи г. Дево, гдѣ съ очень скромной оцѣнки дошла до 13 тысячъ франковъ битая ваза изъ восточнаго фаянса съ синими цвѣтами на бѣломъ фонѣ, и въ очень ровныхъ цѣнахъ прошли три статуэтки Саксъ, изображающія ребенка съ листомъ вмѣсто шляпы (1.500, 1.500 и 1.700 фр.). Акварельная миніатюра Изабэ, портретъ принцессы Аделаиды, оплочена сравнительно скромно — 3.600 фр. Часы работы Каффіери—амуръ на носорогѣ—эпохи Louis XV, достигли 8.900 фр. Наконецъ, рисунки нашли покупателей: Обри «Семья» за 3.000 фр. (въ 1898 г. 4.200 фр.), ванъ Бларемберга пейзажъ гуашью—за 8.100 фр., Удри два пейзажа съ животными—за 3.000 фр. Почти одновременно на другомъ аукціонѣ маркиза В. продавались исключительно рисунки, вѣрнѣе наброски; изъ нихъ «Пастушка» Буше прошелъ за 10.200 фр. и «Двѣ летучія мыши» Дюрера купленъ Лувромъ за 3.100 франковъ.

Среди прочихъ надо отмѣтить: Рембрандта два рисунка, «Собутыльники» (2.000 фр.) и «Голова старика» (850 фр.); Ватто, три сангвины (2.700, 1.905 и 1.550 фр.); Греза «Мальчикъ на колѣняхъ» и портретъ Наполеона консуломъ (по 500 фр.).

У насъ по прежнему почти ничего. На дняхъ состоится распродажа вещей г. Адабаша, среди которыхъ есть интересныя; возлагались надежды на аукціонъ г. Богданова, вывезшаго свои вещи изъ Кіева, но надежды эти были обмануты. За то вывезена англійскимъ антикваромъ принадлежавшая княгинѣ С. коллекція фаянса, въ томъ числѣ первоклассные предметы, музейные, и проданы они очень дешево, какъ говорятъ за 27 тысячъ рублей, хотя среди нихъ есть такіе, которые съ лихвою покроютъ всю покупную сумму. Та же владѣлица продала нѣсколько картинъ; одну изъ нихъ, оказавшуюся кисти Роже ванъ деръ Вейдена, купилъ Берлинскій музей за 6.000 р. отъ того же антиквара, очевидно не мало заработавшаго на продажѣ. Изъ этого можно судить, каковы были цѣны вообще... Жалко! жалко и рѣдкихъ предметовъ искусства, безвозвратно вывезенныхъ изъ Россіи, гдѣ они еще болѣе рѣдки; жалко и обойденнаго владѣльца... А въ Кельнѣ назначенъ на февраль, по порученію генералъ-лейтенанта Холодовскаго изъ Одессы, аукціонъ собранія китайскихъ и японскихъ вещей, для котораго изданъ отличный иллюстрированный каталогъ, въ то время, какъ въ Парижѣ сильно рекламируется предстоящая распродажа коллекціи г. Рыкова изъ Москвы...

П. В.

БИБЛІОГРАФИЧЕСКІЕ ЛИСТКИ

Въ 1 № Библіографическаго листка Антикваръ за 1902 г. было помѣщено описаніе одного изъ самыхъ рѣдкихъ русскихъ иллюстрированныхъ изданій—Театральнаго Альбома 1842—43 гг.

Къ сожалѣнію ни описанный въ этой замѣткѣ экземпляръ, принадлежавшій В. А. Верещагину, ни экземпляръ Публичной Библіотеки не полны, и единственный до настоящаго времени извѣстный полный экземпляръ Альбома съ раскрашенными рисунками находится въ собраніи одного коллекціонера, который еще недавно перевезъ всю свою богатѣйшую библіотеку въ Лондонъ.

Въ настоящее время у меня имѣется 2 выпуска этого интереснаго и рѣдкаго изданія, описать которые я считаю полезнымъ тѣмъ болѣе, что въ описанномъ В. А. Верещагинымъ экземплярѣ они находятся не полностью.

I. Велизарій. Опера въ 5 д. муз. Доницетти.

а) Заглавный листъ печ. золотомъ (на оборотѣ ноты) и 14 стр. нотъ (номер.). Каждая стр. въ печат. зеленой краской рамкѣ.
б) 1 литогр. листъ со сценами изъ Велизарія, наверху портр. Гриневой. Рисовалъ В. Тиммъ.
в) 4 ненум. стр. текста. «Велизарій» замѣтка Н. Перепельскаго. Цензурн. пом. 6 марта 1843 г. т. К. Крайя.
г) Портретъ Н. В. Самойловой въ роли Кетли. Рис. съ натуры В. Тиммъ, на камнѣ Шмидъ. Литографія К. Поля.
д) Біографія ея на 2 ненум. стр. соч. Р. З.
е) Портретъ К. В. Гриневой въ др. Велизарій, Рис. съ нат. Шрейцнеръ, на камнѣ Шмидъ. Литогр. К. Поля.
ж) Біографія ея на 2 ненум. стр. Р. З.

II. Озеро Волшебницъ. Балетъ соч. Тальони, муз. Обера и Келлера, положенъ на фортепіано К. Лядовымъ.

а) Загл. листъ печ. золотомъ (на обор. ноты). (Лит. Дрегеръ и Бергманъ) и 10 стр. нотъ (нумер. съ 3—12). Каждая страница въ печат. зеленою краской рамкѣ.
б) Озеро Волшебницъ. Текстъ на 4 ненум. стр. соч. Федора Кони. Цензурн. пом. 22 Марта 1843 г. т. К. Крайя.

в) 1 л. со сценами изъ бал. Озеро Волшебницъ. Наверху портр. Никитина. Литогр.

г) Портретъ Андреяновой въ «Сартарелла». Литогр.

д) Біографія ея на 3 ненум. стр. (Р. Зотова), на 4-й стр. біогр. Т. Смирновой соч. В. В. В.

е) Портретъ Т. Смирновой. Рис. съ натуры Житновъ, на камнѣ Шмидъ. Лит. К. Поля.

Н. С—ъ.

Учрежденное только два года назадъ Графическое Общество (Graphische Gesellschaft) въ Берлинѣ успѣло уже издать цѣлый рядъ воспроизведеній рѣдкихъ эстамповъ. Первыми появились ксилографіи по рисункамъ Тиціана, извѣстныя подъ названіемъ «Trionfo dalla Fede», съ текстомъ П. Кристеллера. За ними послѣдовало изданіе «Biblia pauperum» съ единственнаго сохранившагося экземпляра Гейдельбергской университетской библіотеки. Третье изданіе воспроизводитъ пейзажныя гравюры Альтдорфера, текстъ къ нимъ составленъ Максомъ Фридлендеромъ. Далѣе были воспроизведены три уники Гейдельбергской библіотеки «Septimania Poenalis», «Symbolum Apostolicum» и «Десять Заповѣдей» и вскорѣ выйдетъ полное изданіе гравюръ Джуліо Кампаньолы, съ текстомъ Кристеллера. Членскій взносъ—тридцать марокъ ежегодно, для любителей изящныхъ изданій дѣйствительно не большая подписная цѣна. За дальнѣйшую неизмѣнность направленія Общества ручаются имена его руководителей: Лерсъ, Фридлендеръ и Кристеллеръ.

Д. Ш.

Карты Вальдземюллера. У лондонскихъ книгопродавцевъ Stevens, въ настоящее время выставлены на продажу двѣ географическія карты знаменитаго картографа Мартина Вальдземюллера за баснословную цѣну въ 600.000 рублей! На первой изъ этихъ картъ, исполненной въ 1507 г., впервые значится названіе «Америка» для новооткрытой части свѣта, на второй, такъ называемой «Carta marina» 1506 г., этотъ терминъ, введенный самимъ Вальдземюллеромъ въ честь Америга Веспуччи уже замѣненъ надписью «Prisilia sive terra Papagalli». Кромѣ крупнаго исторически-географическаго интереса карты привлекаютъ и высокой художественностью исполненія: онѣ состоятъ изъ 12 ксилографическихъ листовъ, величиной въ $45^1/_2$ на 62 сантиметра, причемъ поля богато украшены художественными рисунками.

Карты эти были найдены проф. Іосифомъ Фишеръ въ 1901 г. въ библіотекѣ замка Вольфэггъ, въ Виртембергѣ, принадлежащей князьямъ Вальдбургъ-Вольфэггъ. Между прочимъ въ 1903 г. было издано прекрасное фотолитографское воспроизведеніе знаменитыхъ картъ (Инсбрукъ, Wagner' sche Universitäts-Buchhandlung).

П. Э.

Peter Brueghel l'ancien, son oeuvre et son temps. Etude historique, suivie des catalogues raisonnés de son oeuvre dessiné et gravé par M. van Bastelaer et d'un catalogue raisonné de son oeuvre peint par G. H.

de Loo (H. Hulin).—Bruxelles, librairie nationale d'art et d'histoire, G. van Oest et C-ie.

Для начала нужно похвалить многочисленныя большія репродукціи, иллюстрирующія сочиненіе, послѣдній выпускъ котораго только что вышелъ, затѣмъ отмѣтить выдающуюся научную цѣнность текста и каталоговъ этого капитальнаго художественнаго изданія.

Историческая точность описанія жизни и работъ художника наглядно показываетъ его значеніе въ развитіи фламандскаго искусства XVI вѣка. Забавный, странный смѣлый фантастъ Брейгель, воображеніе котораго не знаетъ границъ, играетъ въ исторіи фламандской живописи гораздо болѣе значительную роль, чѣмъ это можно предположить при видѣ его работъ.

Послѣ блестящихъ брюггескихъ художниковъ, послѣ Метсейса въ Нидерландахъ было настолько сильно увлеченіе Италіей, что оно какъ бы заглушило въ художникахъ всякое индивидуальное вдохновеніе. Фламандскіе художники путешествовали не для того, чтобы любоваться иностранными шедеврами, а для того чтобы копируя мѣстныхъ художниковъ привести съ юга на родину готовые шаблоны и ненужныя формы.

Представители «итальянизирующихъ» ванъ Орлей и Флорисъ постигли въ совершенствѣ технику и композицію своихъ итальянскихъ учителей, но имъ не удалось создать абсолютно прекраснаго творенія. Желая слѣдовать стремленію къ высшему идеалу тосканскихъ и умбрійскихъ мастеровъ, они все же остались какъ бы прикованными къ землѣ. Лишь только появился Брейгель—его соотечественники, художники, долго ослѣпленные, какъ бы прозрѣли и увидѣли родную красоту, непочатый край національнаго богатства.

Если Брейгель искалъ вокругъ себя свои сюжеты, значитъ ли что онъ былъ настоящимъ реалистомъ? Между нимъ и Тенирсомъ та же разница, что между Калло, уродливымъ фантастомъ, и Гогартъ, художникомъ низкихъ уродствъ, который однако написалъ трактатъ «Анализъ красоты». Даже разница между Мурильо и Гойей не больше чѣмъ между Брейгелемъ старшимъ и группой артистовъ, которыхъ мы называемъ реалистами; это становится очевиднымъ если просмотрѣть многочисленныя иллюстраціи, украшающія книгу René van Bastelaer, хранителя брюссельскаго кабинета эстамповъ, и С. Hulin автора замѣчательнаго критическаго каталога выставки примитивовъ 1902 года въ Брюгге.

Эти геліогравюры, геліотипіи, фотогравюры (всѣхъ ихъ болѣе ста) доказываютъ богатство воображенія Брейгеля.

Странный демонизмъ Эдгара По, фантастическія сказки упоеннаго музыкой Гоффмана и нѣжныя сказки Нодье блѣдны въ сравненіи съ этимъ изобиліемъ чудовищъ, невиданныхъ животныхъ, кошмарныхъ привидѣній. Странное очарованіе охватываетъ зрителя при видѣ этого адскаго міра, усмѣхающагося, гримасничающаго, встряхивающаго перьями и огромными гривами, показывающаго ногти, выпускающаго когти, способные испугать самого Люцифера.

Какъ мы уже выше замѣтили Брейгель, родствененъ и Калло и Гойѣ, Гойѣ столь ироническому, горестному, раздражительному передъ несчастьемъ и пороками, которые его возмущаютъ.

Одна изъ самыхъ интересныхъ репродукцій представляетъ картину Брейгеля изъ Брюссельскаго музея.

Вверху представлена стая демоновъ, гонимыхъ въ адскую пещеру—эта толпа падшихъ ангеловъ составляетъ главную часть картины. Ангелы свѣта при трубныхъ звукахъ преслѣдуютъ проклятый легіонъ, поражая мечами и копьями возмутившихся духовъ. Эти послѣдніе—отвратительныя чудовища, въ которыхъ Брейгель слилъ всѣ формы животнаго царства: рыбъ, четвероногихъ, пернатыхъ и растительнаго міра.

Демонъ съ человѣческимъ туловищемъ и лицомъ жабы сопротивляется небесному воину; одна его нога кончается краснымъ плодомъ съ листвой, другая нога—вязанка корней крестоцвѣтныхъ растеній. Въ рукахъ это странное существо держитъ гнѣздо наполненное маленькими чудовищами, подобными ему; они лежатъ какъ маленькіе птенчики. Въ другомъ мѣстѣ скачетъ скелетъ лошади; нѣчто вродѣ омара показываетъ клещи изъ страннаго инструмента, служащаго ему оболочкой; огромная рыба лежитъ, хлопая безсильными и тощими руками.

Демонъ съ крыльями бабочки, вооруженный крюкомъ, имѣетъ вмѣсто головы кочанъ капусты, вмѣсто туловища охапку зелени, изъ которой торчитъ цвѣтокъ похожій на кисть. Далѣе дьяволица разрываетъ свой животъ, застегнутый на пуговицы, похожій на животъ гада, и въ немъ оказываются яйца.

Книга содержитъ кромѣ пейзажей и этюдовъ много подобныхъ картинъ.

Чтобы составить себѣ понятіе о текстѣ и каталогахъ необходимо прочесть это сочиненіе.

Итакъ, все огромное творчество Брейгеля проходитъ передъ глазами читателя, а историческое изслѣдованіе и каталоги рисунковъ и гравюръ самого Брейгеля или съ его произведеній, а также полный перечень всѣхъ картинъ художника и свѣдѣнія объ его ученикахъ и подражателяхъ, послѣдователяхъ, даютъ читателю все, что могло быть сказано о жизни и работахъ знаменитаго Брейгеля.

La Toison d'Or, par le Baron Kervyn de Lettenhove. Un volmue illustré (Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire, G. van Oest et C-ie).

Эта красивая книга, написанная съ эрудиціей, иллюстрированная приблизительно сорока репродукціями hors-texte съ картинъ, миніатюръ, медалей, шпалеръ, которыя красовались на выставкѣ «Золотого Руна», намъ даетъ полную исторію этого знаменитаго рыцарскаго ордена.

Jean de Bosschère.

Венеціановъ: портретъ А. И. Бибикова.
(Собств. Н. В. Бибикова).

Vénétzianoff: portrait de A. I. Bibikoff.
(App. à M-r N. Bibikoff).

МЕЛКІЯ ЗАМѢТКИ

ВЕНЕЦІАНОВЪ КАКЪ ПОРТРЕТИСТЪ.

До сихъ поръ всѣ изслѣдователи Венеціанова интересовались главнымъ образомъ его картинами, его значеніемъ въ исторіи бытовой живописи въ Россіи. Только за послѣднее время чисто-живописныя достоинства его работъ стали предметомъ обсужденія и споровъ. Техническое мастерство живописи, умѣніе рисовать и пониманіе красокъ очень не ровны въ работахъ Венеціанова. Нѣкоторыя до-нельзя плохи,— другія первоклассны по техникѣ работы.

Въ портретахъ, гдѣ, отбросивъ исканіе какихъ либо идей, художникъ на первый планъ выставляетъ чисто-живописныя задачи—яснѣе всего сказывается пониманіе формъ и красокъ и умѣніе передавать ихъ. Вотъ отчего Венеціановъ какъ портретистъ особенно интересенъ.

Къ какимъ годамъ могутъ быть отнесены первые исполненные имъ портреты — сказать точно трудно, потому что большинство его раннихъ работъ пастелью не подписаны. Можно утверждать, однако, что дѣятельность его какъ портретиста начинается еще до 1807 года, времени поступленія Венеціанова ученикомъ къ Боровиковскому. Доказательствомъ этого служитъ подписной и помѣченный 1806 годомъ карандашный портретъ М. П. Родзянко, иллюстрирующій эти строки. Біографъ Венеціанова П. Н. Петровъ тоже говоритъ, что большинство пастельныхъ портретовъ Венеціанова написаны еще до поступленія его къ Боровиковскому. Тѣмъ болѣе любопытно и непонятно то несомнѣнное подражаніе будущему учителю, которое такъ характерно во многихъ портретахъ Венеціанова, писанныхъ пастелью. Огромный успѣхъ работъ Боровиковскаго, находившихся въ эту эпоху у многихъ достаточныхъ помѣщиковъ, былъ этому причиной. Дѣтскій портретъ съ собачкой въ собраніи Поповыхъ въ Москвѣ, находящійся тамъ же портретъ молодой женщины въ саду, пастельные портреты А. И. Бибикова и его жены—всѣ эти работы являются явнымъ подражаніемъ Боровиковскому. Та же посадка фигуръ, съ чуть чуть наклоненной головой, тотъ же фонъ пейзажа и мечтательное выраженіе лицъ — характерныхъ представителей «помѣщичьей Россіи». Только что то болѣе простое и непринужденное, какая то ясная простота видна въ работахъ Венеціанова этого типа. Это не жеманные поэтическіе мечтатели, засѣкающіе крестьянъ — помѣщики временъ Екатерины и Павла, это и не воины 1812 года, грезящіе о подвигахъ въ станѣ враговъ и о домашнемъ счастьи и мирномъ отдохновеніи по минованіи бури. Нѣтъ,

это совсѣмъ новый типъ людей, играющихъ въ простоту и непринужденность, но пока еще робко, безсознательно. Такъ, подражая Боровиковскому, но все же не вполнѣ подчиняясь ему, пишетъ Венеціановъ свои первые портреты. Съ поступленіемъ къ Боровиковскому, начавъ писать масломъ, авторъ «Утра помѣщицы» окончательно поддается чарамъ своего учителя.

Талантъ Боровиковскаго въ эту эпоху былъ еще въ полномъ расцвѣтѣ. Однѣ изъ лучшихъ работъ его—портреты членовъ семьи Дубовицкихъ, исполненные въ 1809 году, свидѣтельствуютъ объ этомъ. Венеціановъ попалъ къ Боровиковскому какъ разъ во время. Въ учителѣ не было уже прежнихъ попытокъ къ подражанію, неуравновѣшенныхъ исканій, онъ опредѣлился весь и работалъ сосредоточенно и спокойно. Вотъ отчего, какъ учитель, Боровиковскій былъ незамѣнимъ. Понятно, что онъ скоро подчинилъ своему вліянію Венеціанова.

Но даже тутъ подчиненный и очарованный Венеціановъ въ нѣкоторыхъ работахъ проявляетъ самостоятельное пониманіе живописи и природы.

Масляный портретъ молодого Александра Ильича Бибикова написанъ именно въ это время (1807—9 г.). Но здѣсь уже есть что то новое, какое то предчувствіе надвигающейся грозы, отраженіе мечтательныхъ исканій романтическаго Кипренскаго. Пудреная еще голова молодого Бибикова выдѣляется на фонѣ темно-грозового неба. Это небо и весь общій изъ-синя-черный тонъ портрета особенно характерны для времени.

Боровиковскій то же лицо изобразилъ бы въ саду съ яркой сочной зеленью, гармонично вибрирующею съ бирюзовымъ спокойствіемъ безоблачнаго неба. Венеціановъ отходитъ отъ этого пониманія природы. Онъ пока еще не тотъ простой изобразитель правды, какимъ онъ будетъ черезъ десятилѣтіе.

Онъ и не такой, какимъ онъ былъ раньше, до обученія у Боровиковскаго. Онъ совсѣмъ особенный поэтическій мечтатель, ищущій новаго міропониманія. Вотъ отчего этотъ портретъ такъ красивъ и такъ не похожъ на другіе. Біографія изображеннаго Александра Ильича Бибикова какъ бы дополняетъ характеристику Венеціанова. Измайловскій офицеръ Бибиковъ долго влюбленъ въ Александру Сергѣевну Борщову. Но родители ея не хотятъ этого брака. Будущій храбрый участникъ войны съ Наполеономъ разсказываетъ въ своемъ ненапечатанномъ дневникѣ весь свой романъ съ молодой Борщовой. Часто ночью пробирается онъ къ Цѣпному мосту на Фонтанкѣ и тамъ въ пасти львовъ прячетъ письма, которыя отыщетъ утромъ его возлюбленная. Трогательная повѣсть кончается вѣнчаніемъ и скорой смертью (1809 г.) молодой женщины.

Но вернемся къ Венеціанову. Въ первое десятилѣтіе XIX вѣка онъ еще не совсѣмъ понялъ самого себя. На ряду съ портретомъ Бибикова пишетъ онъ красивые по тону — коричневые холсты, рабски подражающіе Боровиковскому. Таковы: этюдъ для образа св. Андрея у кн. В. Н. Аргутинскаго-Долгорукова; портретъ жены художника, принадлежащій А. А. Майковой, и грѣющійся у огня крестьянинъ, извѣстный подъ названіемъ «Зима» и до сихъ поръ считающійся въ Румянцевскомъ

Венеціановъ: портретъ А. С. Бибиковой. (Собств. Н. В. Бибикова).

Wénétzianoff: portrait de M-me A. Bibikoff. (App. à M-r N. Bibikoff).

музеѣ за произведеніе Боровиковскаго. Въ нѣкоторыхъ другихъ работахъ помимо общаго тона интересны и подробности. Особенно типиченъ въ этомъ отношеніи портретъ молодой княгини Вѣры Степановны Путятиной, принадлежащій ея внуку князю Павлу Арсеньевичу. Сѣро-зеленая, сочная зелень сада и тонъ синяго неба кажутся фономъ съ портрета В. А. Томиловой Боровиковскаго изъ собранія Е. Г. Шварца или княгини Багратіонъ изъ Музея Александра III.

Тотъ же принципъ живописной техники, зеленовато-сѣрыя тѣни и сочная листва видны на портретѣ дѣтей Путятиныхъ, играющихъ съ

козой,—портретѣ, находящемся у В. Б. Хвощинскаго. Мальчикъ, сидящій верхомъ на козѣ, тотъ самый маленькій князь Арсеній Степановичъ, портретъ котораго былъ на выставкѣ въ Таврическомъ дворцѣ. Этотъ семейный портретъ съ козой особенно интересенъ тѣмъ, что написанный около 1815 года все же еще показываетъ слѣды вліянія школы Боровиковскаго.

Періодъ времени между 1810-мъ и 20-ми годами долженъ считаться эпохой исканій Венеціанова. Энергичный дымчато-сѣрый автопортретъ художника (1810 г.) безконечно далекъ отъ портрета Кирилла Ивановича Головачевскаго съ дѣтьми (1812 г.), портрета нѣжно-розоваго, написаннаго съ той ласковостью кисти, которая заставляетъ вспомнить Суворову Боровиковскаго въ Третьяковской галереѣ.

Розовая серебристость красокъ видна и на поясномъ портретѣ крестьянки въ Музеѣ Александра III, близко напоминающемъ портреты Путятиныхъ и также вѣроятно писанномъ въ «Сафонковѣ», находящемся по сосѣдству съ имѣніемъ Путятиныхъ, которыхъ Венеціановъ писалъ такъ часто.

Въ 1820 году появляется на выставкѣ въ Петербургѣ картина Гране, о вліяніи которой на Венеціанова извѣстно изъ его записокъ. Уже послѣ этого пишетъ Венеціановъ въ 1822—23 гг. прекрасный неоконченный портретъ двухъ дочерей своихъ и портретъ Маріи Матвѣевны Философовой, бывшій на выставкѣ 1902 года. Эти портреты совсѣмъ особенные, въ золотистой гаммѣ красокъ, написаны болѣе легко и внимательно — скромно. Близокъ къ нимъ по живописи протокольно-вѣрный портретъ чиновника, находящійся въ Музеѣ Александра III. «Венеціановъ 23 марта 1823 году симъ оставляетъ свою портретную живопись». Такъ написано рукою самого художника на портретѣ М. М. Философовой.

Въ эту эпоху завершились исканія Венеціанова. Онъ, переживъ увлеченіе Боровиковскимъ, патріотическое движеніе, отразившееся въ его карикатурахъ 1812 года, пошелъ по пути указанному Гране, рѣшивъ совсѣмъ оставить портретную живопись. Но свѣдѣнія о жизни художника заставляютъ сомнѣваться въ твердости этого рѣшенія.

Въ 1824 году пишетъ Венеціановъ портретъ А. М. Полторацкаго, гуляющаго въ саду, произведеніе бывшее въ свое время на выставкѣ, о которомъ говоритъ современникъ: «Академикъ Венеціановъ написалъ портретъ Его Превосходительства Алексѣя Марковича Полторацкаго, представляющій его въ саду распоряжающимся при посадкѣ кедра на память одного важнаго семейственнаго событія. Эта картина—прелестна. Кисть наипріятнѣйшая, краски совершенно естественныя, освѣщеніе вѣрное и все вообще мило, какъ нельзя болѣе» (Журналъ Изящныхъ искусствъ 1825 г., ч. II, стр. 74). Такъ ли дѣйствительно былъ хорошъ этотъ портретъ и если да, то не былъ ли онъ написанъ еще до 1824 г. и лишь въ этомъ году выставленъ — мнѣ неизвѣстно. Ясно только то, что другіе портреты, писанные Венеціановымъ послѣ 1823 года, значительно хуже раннихъ. Таковъ скучный и сухой портретъ Н. М. Карамзина въ Академіи Наукъ и вялые и слабые карандашные портреты Трескиныхъ, принадлежащіе А. А. Майковой и помѣченные 1834 годомъ.

Венеціановъ: портретъ Родзянко. (1806).
(Собств. М. В. Родзянко).

Wénétzianoff: portrait de Rodzianko. (1806).
(App. à M-r M. Rodzianko).

Здѣсь нѣтъ уже прежняго увлеченія работой, чувствуются слова, написанные на портретѣ Философовой, слова художника забывшаго о портретѣ, какъ отраженіи внутренняго міра, художника всецѣло ушедшаго въ изображеніе бытовой стороны крестьянской и помѣщичьей жизни.

Вотъ почему всѣ портретныя произведенія Венеціанова послѣ 1823 г. являются случайными работами его и Венеціановъ какъ портретистъ умеръ почти за четверть вѣка до своей смерти.

Баронъ Н. Врангель.

ПОЧТОВЫЙ ЯЩИКЪ

ПИСЬМО ВЪ РЕДАКЦІЮ.

Въ ноябрьскомъ номерѣ «Старыхъ Годовъ» г. Рерихъ задаетъ въ отдѣлѣ «почтовый ящикъ» нѣсколько вопросовъ, касающихся Музея Императорской Академіи Художествъ. Позвольте мнѣ, какъ хранителю его, отвѣтить на страницахъ Вашего журнала г. Рериху и лицамъ прочитавшимъ его вопросы.

Г. Рерихъ спрашиваетъ: I) «Правда ли, что помощникомъ хранителя Музея Императорской Академіи Художествъ назначенъ какой то учитель Коммерческаго училища?» — Правда, но это еще не даетъ права г. Рериху порочить человѣка, ему совершенно неизвѣстнаго, называя его назначеніе «глумленіемъ надъ бѣднымъ Музеемъ Академіи». II) «Правда ли, что участіе лица назначеннаго въ Музей Академіи въ искусствѣ ограничивалось родственными связями съ бывшимъ хранителемъ Музея?» — Неправда, такъ какъ новый помощникъ хранителя Музея уже давно занимается изученіемъ исторіи искусствъ и въ разное время напечаталъ рядъ статей и замѣтокъ по различнымъ вопросамъ искусства. III) Г. Рерихъ пишетъ: «Часто вещи пріобрѣтаемыя въ Музей Академіи (картина Левитана, офорты Цорна) остаются въ частныхъ помѣщеніяхъ служащихъ въ Академіи. Неужели это правда?» — Неправда. Единственное произведеніе И. И. Левитана, пріобрѣтенный въ февралѣ 1901 года для Академическаго Музея этюдъ «У избы», виситъ въ залѣ № 54 и никогда никуда изъ Музея не выдавался. Что же касается офортовъ Цорна, то, хотя они вѣдѣнію Музея не подлежатъ, все же считаю долгомъ сообщить, что офорты Цорна были пріобрѣтены спеціально для пользованія граверной мастерской, гдѣ часть ихъ и теперь находится, а остальные переданы въ Библіотеку Императорской Академіи Художествъ.

И. д. хранителя Музеевъ Императорской Академіи Художествъ

Э. Визель.

ОТВѢТЫ: 1) И. Ф. Балиеву. Ростовъ-на-Дону.—Редакція Васъ благодаритъ за внимательное и любезное отношеніе, постарается исполнить Ваше желаніе, но проситъ опредѣленно указывать тѣ свѣдѣнія, которыя Васъ интересуютъ.

2) А. Л. Для нидерландскихъ художниковъ лучшій словарь Niederländisches Künstler-Lexikon von Dr. Alfred von Wurzbach, изд. Halm und Goldmann (Вѣна и Лейпцигъ). Первый томъ (А—К) вышелъ въ 1906 году, а второй еще въ печати. Смѣло рекомендуемъ Вамъ это руководство.

3) Г-ну Р. К—ому.—Къ большому нашему сожалѣнію, мы вновь лишены возможности дать Вамъ желательныя свѣдѣнія о Музеѣ бар. Штиглица. Частнымъ образомъ намъ извѣстны весьма интересныя его пополненія, но давать болѣе подробныя свѣдѣнія администрація Музея рѣшительно отказывается, по причинамъ совершенно необъяснимымъ.

4) Анонимному подписчику.—По поводу Вашей нѣмецкой Biblia изд. Johann Georh und Christian Gottfried Cotta, 1730 г., мы навели справки на главномъ книжномъ рынкѣ—въ Лейпцигѣ. Ее цѣнятъ въ 25 марокъ при хорошей сохранности экземпляра, и встрѣчается она довольно часто.

Издатель П. П. Вейнеръ. Редакторъ В. А. Верещагинъ.

FINIS

Бар. А. Е. ФЕЛЬКЕРЗАМЪ

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

С.-ПЕТЕРБУРГСКИХЪ

ЗОЛОТЫХЪ И СЕРЕБРЯНЫХЪ ДѢЛЪ МАСТЕРОВЪ, ЮВЕЛИРОВЪ, ГРАВЕРОВЪ И ПРОЧ.

1714—1814

Приложеніе къ журналу

СТАРЫЕ ГОДЫ

С.-ПЕТЕРБУРГЪ 1907 г.

АЛФАВИТНЫЙ СПИСОКЪ

С.-ПЕТЕРБУРГСКИХЪ ЗОЛОТЫХЪ И СЕРЕБРЯНЫХЪ ДѢЛЪ МАСТЕРОВЪ, ЮВЕЛИРОВЪ, ГРАВЕРОВЪ И ПРОЧ. 1714—1814.

Табакерка XVIII в.
Раб. Адора.

Tabatière du XVIII-e s.
Par J. P. Ador.

А.

Адамъ. Stephan Adam.

Ученикъ мастера Петра Нодэ. Мастеръ иностраннаго цеха съ 20 іюля 1742 г.

Адоръ. J. P. Ador. 1770—1785.

ADOR. A. St. PETERSBOURG.
Ador A. St. Petersbourg.

Ювелиръ и зол. дѣлъ мастеръ, переселившійся изъ Франціи въ С.-Петербургъ въ началѣ царствованія Императрицы Екатерины II. Онъ работалъ для Двора и для высшаго общества и былъ однимъ изъ лучшихъ С.-Петербургскихъ мастеровъ, которые когда либо у насъ были. Много произведеній его находятся въ Имп. Эрмитажѣ. Адоръ не принадлежалъ къ цехамъ.

Азаповъ, Давидъ.

Армянинъ, родомъ изъ Исфагани. Переселившись въ С.-Петербургъ, былъ въ теченіе 7 лѣтъ ученикомъ мастера Петра Шлосвегъ (Schlossweg). Въ 1771 г. подмастерье, а съ 1773 г. мастеръ и. ц.

Аландъ. Valentin Aland.

Родомъ изъ Данцига. Мастеръ и. ц. съ 1777 по 1786 г.г.

Альстремъ. Peter Ahlström.

Финляндскій шведъ, родомъ изъ Таваступса, сер. дѣлъ мастеръ и. ц.

съ 1787 г. Покидаетъ С.-Петербургъ черезъ нѣсколько лѣтъ.

Амуа. François (Serge) Amoy.

Родился въ Парижѣ, переселился въ С.-Петербургъ съ датскимъ паспортомъ въ 1782 г.

Въ 1787 г. принятъ въ и. ц. какъ первый граверный мастеръ.—1808.

Апельротъ. Erich Apelroht.

Мастеръ и. ц. съ 19 окт. 1743 г.

Арманъ. Carl Peter Armann.

Родомъ изъ Колтушы въ Ингерманландіи, родился въ С.-Петербургѣ, сынъ лютеранскаго пастора; учился 7 лѣтъ у сер. дѣлъ мастера Фридриха Гильдебрандта; подмастеръ въ 1772 г., мастеръ и. ц. съ 1782 г. Работалъ еще въ 1808 г.

Арндтъ. Johann Martin Arndt.

Родомъ изъ Гессенскаго ландграфства. Переселился въ 1793 г. изъ Пруссіи въ С.-Петербургъ. Принятъ въ и. ц. какъ галантерейный мастеръ. Цеховой староста въ 1814 и 1815 г. г. Умеръ 15 янв. 1848 г. Обучалъ многихъ учениковъ.

Арндтъ. Johann Helwig Arndt.

Переселился изъ Германіи въ С.-Петербургъ въ 1803 г. Принятъ какъ зол. дѣлъ мастеръ въ и. ц.—Цеховой староста въ 1832 г. Работалъ для Высочайшаго Двора.

Арндтъ. Johann Samuel Arndt.

Родомъ изъ Ганау. Въ С.-Петербургѣ съ 1803 г. Помощникъ старосты и. ц. въ 1849 г. Работалъ главнымъ образомъ для фирмы «Никольсъ и Плинке».

Б.

Багъ. Peter Christian Bagh.

Родомъ изъ Ревеля. Переселился въ С.-Петербургъ въ 1787 г. Съ октября 1806 г. мастеръ и. ц.

Барбе или Барбо. Peter Gottfried Barbé (Barbo).

Родился въ С.-Петербургѣ. Съ 11 Апрѣля 1789 г. мастеръ и. ц.

Барбе. Carl Helfried Barbé.

Родомъ изъ Франкенталя близъ Франкфурта н./М. Род. въ 1777 г. Переселившись въ С.-Петербургъ, учился 4 г. у галантерейнаго мастера А. В. Рейнгардта. Подмастерье въ 1799 г. Принятъ мастеромъ въ и. ц. въ 1806 г. Вступаетъ въ 1811 г. въ вѣчный русскій цехъ.

Барбе. Christian Barbé.

Вѣроятно братъ предыдущаго. Родомъ изъ г. Франкенталя близъ Франкфурта н/М.— Переселившись въ С.-Петербургъ, былъ въ теченіе пяти лѣтъ ученикомъ галантерейнаго мастера А. В. Рейнгардта. Подмастеръ въ 1798 г.

Баскевичъ. Johann Joachim Baskiewicz.

Съ 1746—1752 г. ученикъ и потомъ подмастерье до 1758 г. мастера Петра Невица. Умеръ мастеромъ и. ц. въ 1760 г.

Баскевичъ. Johann Johna Baskiewicz.

Родился въ С.-Петербургѣ. Сынъ сапожника. Съ 1771—1779 г. ученикъ извѣстнаго мастера Якова Фридриха Кеппинга. Потомъ галантерейный мастеръ и. ц.

Бауеръ. Leopold Bauer.

Былъ въ 1751 г. мастеромъ и. ц.

Бауеръ. David Bauer.

Можетъ быть сынъ предыдущаго, родился въ С.-Петербургѣ. Съ 1771—1778 г. ученикъ мастера и. ц. Петра Норстрема.

Бауманъ. Carl Friedrich Baumann.

Мастеръ и. ц. съ 1726 г.

Бауманъ. Joseph Baumann.

Сынъ С.-Петербургскаго каретника Θомы Баумана. Былъ до 17 Марта 1736 г. ученикомъ мужа сестры Кеппинга. Принятъ въ мастера и. ц. 1 іюля 1741 г.

Бахманъ. Joseph Bachmann.

Родомъ изъ Ловизы (Финляндія). Съ 1791—1796 г. ученикъ сер. дѣлъ мастера Петра Солитандера. Подмастерье въ 1791 г. Съ іюля 1804 г. мастеръ и. ц.

Беверъ. Johann Hermann Bewer.

Родомъ изъ Ревеля, переселился въ 1779 г. въ С.-Петербургъ. Принятъ въ сер. дѣлъ мастера и. ц. 15 авг. 1782 г. Съ 1803—1804 г. помощникъ цеховаго старосты, а съ 1804—1806 г. цехов. староста. Умеръ въ 1822 г.

Бейеръ. Jean Guillaume Beyer.

Родился (1753) въ Парижѣ. Переселился въ 1809 г. въ С.-Петербургъ и вступилъ въ 1811 г. въ русскій вѣчный цехъ зол. и серебр. дѣлъ мастеромъ.

Беккеръ. Christian Becker.

Родился въ С.-Петербургѣ. Его родители родомъ изъ Данцига. Съ 1790—1795 г. ученикъ зол. дѣлъ мастера I. Ф. Ланге. Принятъ въ мастера и. ц. въ 1806 г.

Табакерка XVIII в. Раб. Адора.

Tabatière du XVIII-e s. Par J. P. Ador.

Бедевартъ. Benedix Ewald Bedewart.

Родомъ изъ Тундерна въ Гольштиніи, гдѣ и обучался ремеслу. Переселившись въ С.-Петербургъ, былъ принятъ въ мастера и. ц. 19 дек. 1774 г.

Безезенъ. Theodor Boesesen (Bessesen).

Принятъ 20 дек. 1764 г. въ мастера и. ц.—Норвежецъ по происхожденію.

Бейеръ. Johann David Beyer.

Съ 1721—1725 г. помощникъ старосты и мастеръ и. ц.

Вѣроятно его сынъ—тотъ Johann Beyer, который до 1748 г. учился у мастера Дункеля.

Беккеръ. Becker.

Мастера, носившіе эту фамилію, имена которыхъ однако намъ неизвѣстны, были приняты въ и. ц. въ 1794, 1796 и 1800 г. г.

Беккеръ. Johann Andreas Becker.

Родомъ изъ Гамбурга. Переселился въ 1798 г. въ С.-Петербургъ. Въ 1808 г. уже зол. дѣлъ мастеръ и. ц.

Беккеръ. Piter Becker.

«Нѣмецкій уроженецъ» принятъ въ 1809 г., а вступилъ мастеромъ въ русск. вѣчн. цехъ въ 1811 г. Родился въ 1781 г.

Бельцигъ. Beltzig, Böltzig.

Галантерейный мастеръ С.-Петерб. и. ц. съ 16 февр. 1803 г.

Бельяръ. Jean François Bolliard.

Родомъ изъ Парижа. Съ 10 окт. 1782 г. мастеръ С.-Петерб. и. ц.— Работалъ еще въ 1786 г.

Бемъ. Boem.

Принятъ въ мастера и. ц. въ 1731 г.

Бемъ. Carl Böhm.

Родомъ изъ Данцига. Переселившись въ С.-Петербургъ, въ теченіе трехъ лѣтъ былъ ученикомъ сер. дѣлъ мастера Годефруа (Godefroy). Въ 1790 г. онъ сдѣлался подмастерьемъ, а въ 1796 г. былъ принятъ сер. дѣлъ мастеромъ и. ц. Въ 1834 г. онъ имѣлъ дѣло съ Пробирной Палаткой вслѣдствіе отказа подписаться по русски. Пробирная Палатка настояла на своемъ, выясняя, что требованіе справедливо, ибо существуютъ въ цехѣ иностр. мастеровъ: нѣмцы, французы, англичане, шведы, финны и поляки. Бемъ умеръ, оставивъ большое семейство.

Бенкертъ. Carl Friedrich Benckert.

Мастеръ и. ц. съ 27 апр. 1761 г.

Бергквистъ. Nicolaus Bergquist.

Шведъ. Принятъ сер. дѣлъ мастеромъ въ и. ц. 20 дек. 1764 г. Въ цехѣ еще въ 1796 г. Имѣлъ много учениковъ.

Бергквистъ. Jacob Bergquist.

Сынъ предыдущаго; обучался у отца съ 1771—1776 г. Потомъ мастеръ и. ц. Работалъ еще въ 1796 г.

Бергманъ. Carl Gustav Bergmann.

Родомъ шведъ. Принятъ въ и. ц. галантерейнымъ мастеромъ 16 окт. 1794 г. Въ цехѣ еще въ 1820 г.

Бергстремъ. Jons Bergström.

I B

Родомъ шведъ. Принятъ въ мастера и. ц. 20 дек. 1764 г.—Въ 1767 г. оканчиваетъ въ совокупности съ другими мастерами начатые умершимъ мастеромъ Эккартомъ заказы Придворной Конторы. Въ живыхъ еще въ 1816 г.

Бергъ. Christian Erdmann Berg.

Родомъ изъ Грейфсвальде въ Помераніи. Галантерейный мастеръ и. ц. съ 30 Мая 1787 г.

Бергъ. H. I. Berg.

Серебр. дѣлъ мастеръ, о которомъ намъ только извѣстно, что онъ жилъ между 1795 и 1819 г.г.

Его «именникъ» состоялъ изъ прямоугольнаго четыреугольника съ надписью:

H. I. BERG.

Бергъ. Carl Iohann Berg.

BERG

Родомъ изъ Ревеля. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 22 янв. 1784 г. Въ 1800—1801 помощникъ, а въ 1802—1803 г.г. цеховой староста. Работалъ для Высочайшаго Двора въ 1798 и 1799 г.г. и помогалъ мастеру Унгеру исполнять заказы Двора. У дѣла еще въ 1808 г.

Бергъ. Johann Friedrich Berg.

Родомъ изъ Риги. Былъ ученикомъ мастера I. A. Мора до 1805 г., потомъ зол. дѣлъ мастеръ и. ц.

Бернарди. Bernardi.

Родомъ итальянецъ; ювелиръ Императрицы Елисаветы Петровны.

Императрица Екатерина II въ своемъ дневникѣ пишетъ въ январѣ 1759 г.: «Вчера вечеромъ арестовали графа Бестужева и вмѣстѣ съ нимъ ювелира Bernardi, Телегина и Ададурова. Bernardi былъ итальянскій ювелиръ, одаренный умомъ, который, вслѣдствіе рода своихъ занятій, имѣлъ доступъ во всѣ дома. Я не думаю, что было бы одного дома, гдѣ бы ему не были бы должны и которому онъ не оказалъ бы какую либо услугу. Такъ какъ онъ постоянно посѣщалъ всѣхъ, ему и давали часто порученія для другихъ. Биллетикъ посланный черезъ Бернарди, попалъ скорѣе и вѣрнѣе въ руки адресата нежели черезъ собственнаго лакея.

Арестъ Бернарди взволновалъ всѣхъ въ городѣ, такъ какъ всѣ ему дали заказы и порученія въ томъ числѣ и я».

Бернгардтъ. Nithaniel Heinrich Bernhardt.

Родомъ изъ Данцига. Принятъ въ мастера и. ц. 4 окт. 1788 г. Въ цѣхѣ еще въ 1796 г.

Табакерка XVIII в. раб. Адора.

Tabatière du XVIII-e s. Par J. P. Ador.

Его иногда называютъ Bernhardy; не слѣдуетъ его смѣшивать съ предыдущимъ, знаменитымъ ювелиромъ Bernardi.

Берисъ. Berns.

Упоминается въ 1735 г. какъ зол. и сер. дѣлъ мастеръ и. ц.

Бертранъ. François Bertrand.

Родомъ изъ «Pauvis» въ Дофинэ. Принятъ въ зол. дѣлъ мастера и. ц. 30 мая 1787 г.

Бертонъ. Joseph Berton.

Родомъ изъ Брюсселя.

Переселившись въ С.-Петербургъ, былъ до 1793 г. ученикомъ сер. дѣлъ мастера Сентъ-Бева (Sainte-Beuve). Принятъ въ мастера и. ц. 12 окт. 1797 г.

Александръ Бертонъ, принятый въ мастера въ 1819 г., вѣроятно его сынъ.

Беръ. Iohann Christian Bähr.

Родомъ изъ Данцига.

Съ 29 янв. 1778 г. мастеръ и. ц.

Бессонъ. Théodore Besson.

Упоминается какъ мастеръ и. ц. въ 1770—1775 г.г.

Бетихтеръ. Christian Lorenz Boetticher (Böttcher).

Родомъ изъ Данцига. Принятъ въ сер. дѣлъ мастера и. ц. 20 мая 1789 г.

Работалъ еще въ 1792 г.

Бибо. Bibo (Biebo, Bibau).

Учился ремеслу съ 1714 по1719 г.г. у мастера I. Яспера.

Въ 1721 г. мы его встрѣчаемъ уже какъ мастера и. ц.

Фамилія Бибо бельгійскаго происхожденія. Уже въ 1582 г. былъ извѣстенъ какъ скульпторъ и мраморщикъ Pierre Bibo родомъ изъ Gyret близъ Dinant.

Биллингъ. Johann Daniel Billing.

Родился въ С.-Петербургѣ отъ родителей, переселившихся изъ Франкфурта н./М. Былъ до 1804 г. ученикомъ галантерейнаго мастера Ф. Л. Вильгельма. Въ 1808 г. мастеръ и. ц.

Билонъ. Ludwig Bilon.

Принятъ въ и. ц. зол. дѣлъ мастеромъ 13 мая 1794 г.

Биренъ. Joachim Bieren.

Упоминается какъ мастеръ и. ц. въ 1762 г. Его сынъ Johann Gottlieb Bieren состоялъ при немъ до этого года подмастерьемъ.

Бланкъ. Johann Blanck.

Родомъ шведъ изъ Гельсингфорса. Принятъ въ сер. дѣлъ мастера и. ц. въ 1798 г.; умеръ до 1808 г.

Бланкъ. Heinrich Blanck.

Сынъ или племянникъ предыдущаго; родился въ Гельсингфорсѣ; учился у отца; подмастерье въ іюлѣ 1802 г.; принятъ въ сер. дѣлъ мастера и. ц. въ 1806 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

Бланкъ. Johann Blanck.

Родомъ шведъ. Принятъ въ мастера и. ц. въ окт. 1806.

Блерзи. Jéan Charles Blerzy.

Родомъ французъ, переселился до 1793 г. въ С.-Петербургъ. Принятъ какъ галантерейный мастеръ въ и. ц. 13 авг. 1794 г.; принялъ въ 1809 г. русское подданство и вступилъ въ 1811 г. въ русскій вѣчный цехъ зол. и сер. дѣлъ мастеромъ.

Бломъ. Johann Heinrich (Henric) Blohm.

Родомъ шведъ, принятъ въ и. ц. сер. дѣлъ мастеромъ 21 янв. 1766 г. Только что возведенный въ званіе мастера, онъ уже началъ работать для Императорскаго Двора.

Число заказовъ постепенно возрастало и съ 1781 по 1785 г.г. онъ былъ настолько заваленъ работой, что едва успѣвалъ кончать къ сроку удивительно большое количество разныхъ сервизовъ и предметовъ по порученію Придворной Конторы.

Неоднократно Бломъ работалъ вмѣстѣ съ мастеромъ I. Ф. Кеппингомъ. Въ 1797 г. онъ еще принималъ заказы и умеръ, вѣроятно, въ 1798 г. Онъ былъ однимъ изъ лучшихъ С.-Петербургскихъ мастеровъ. Много его работъ находятся въ составѣ дворцоваго серебра.

Учениками его были:

P. W. Green 1764—71.
B. Hallsbiorn 1765—71.
P. Silberling 1770—78.
S. Bergmann 1771—78.
C. Carlson 1771—78.
P. Kelselius—1789.
P. Ockmann—1792.
S. Bienner—1796.
P. Ursinus—1797.

Блумъ. Johann Bluhm.

Родомъ шведъ. Родился въ 1768 г. Вступилъ въ 1809 г. въ русскій вѣчный цехъ.

Бокъ. Matthias Bock.

Былъ съ 1717—1724 г. ученикомъ Авраама Дея (Abraham Dey).

Принятъ въ мастера и. ц. въ 1726 г.

Въ 1750 г. цеховой староста. Въ Имп. Эрмитажѣ находится зол. табакерка (№ 4032 Гал. драгоцѣн.) его работы.

Его клеймо (именникъ) состояло изъ двухъ буквъ:

M. B.

Боллингеръ. Johann Daniel Bollinger.

Родомъ изъ Берлина. Принятъ 14 янв. 1788 г. въ мастера и. ц.

Борманъ. Carl Friedrich Bormann.

Родомъ изъ Рокулакса въ Финляндіи. Ученикъ сер. дѣлъ мастера Jonas Gultoff'а; въ 1787 г. подмастерье; принятъ въ мастера и. ц. 16 окт. 1794 г.

Боттонъ. Peter Botton.

Англійскій подданный, родился въ С.-Петербургѣ. Обучался ремеслу въ Англіи. Принятъ въ мастера и. ц. 6 авг. 1773 г. Покинулъ около 1786 г. ремесло и сдѣлался бракеромъ.

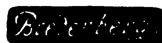
Брандтъ. Johann Nicolaus Brandt.

Родомъ изъ г. Стральзунда. Переселился въ С.-Петербургъ въ 1793 г. Принятъ галантерейнымъ мастеромъ и. ц. 13 окт. 1796 г. Помощникъ старосты 1810—1811 г.; цеховой староста 1812—1813 г.; умеръ въ 1813 г.

Браунъ. Carl Ferdinand Braun.

Родомъ изъ Берлина. Переселился въ С.-Петербургъ до 1808 г. и былъ принятъ въ зол. дѣлъ мастера и. ц. Въ 1818 г. онъ вышелъ изъ цеха.

Бреденбергъ. Carl Friedrich Bredenberg.



Родомъ шведъ изъ г. Борго въ Финляндіи. Принятъ 6 іюня 1788 г. въ и. ц. сер. дѣлъ мастеромъ. Неоднократно

получалъ заказы для Высочайшаго Двора. Въ 1821 г. онъ отказался отъ мастерства и вышелъ изъ цеха. Всѣ его ученики были шведы или финляндцы. Много предметовъ его работы находятся въ кладовыхъ Императорскихъ дворцовъ.

Бреденбергъ считался однимъ изъ лучшихъ мастеровъ.

Брейнингъ. Friedrich Bräuning.

Принятъ галантерейнымъ мастеромъ въ и. ц. 22 окт. 1793 г.

Брейтфусъ. Daniel Gottlieb Breitfuss.

Родомъ изъ Кенигсберга. Переселившись въ С.-Петербургъ былъ ученикомъ зол. дѣлъ мастера Лихта. Сдѣлался въ 1796 г. подмастерьемъ. Принятъ въ зол. дѣлъ мастера и. ц. въ 1801 г. — Помощникъ старосты 1816—1817 г.; цеховой староста 1818—1819 г.

Онъ былъ хорошимъ ювелиромъ и обучилъ необычайно большое число учениковъ. За одно только время съ 1820 — 1831 гг. намъ уже извѣстны 16 его учениковъ, не считая тѣхъ, которые были раньше и послѣ этого времени.

Брейтфусъ. Ludwig Breitfuss.
Вѣроятно братъ предыдущаго.

Ювелирный мастеръ и. ц. Помощникъ старосты въ 1826 г. и цеховой староста въ 1827 г.

Бремеръ. Friedrich August Bremer.

Родомъ изъ Саксоніи. Переселился въ С.-Петербургъ около 1805 г. Мастеръ и. ц.

Бреннеръ. Johann Brenner.

Получилъ русскій паспортъ въ 1785 г. Мастеръ и. ц. до 1808 г.

Брикнеръ. Theodor Brückner.

Мастеръ и. ц. въ 1801 г.
Въ живыхъ еще въ 1844 г.

Бреннеръ. Siegfried Brenner.

Родомъ изъ Kapeлiи. Обучался у сер. дѣлъ мастера I. Г. Блома; подмастерье въ 1796 г.; мастеръ и. ц. въ 1800 г.

Табакерка XVIII в. раб. Буддэ. — *Tabatière du XVIII-e. s. par J. F. Bouddé.*

Брунсбекъ. Andreas Brunsbeck.

Принятъ въ мастера и. ц. въ іюлѣ 1741 г.

Брунсбекъ. Johann Brunsbeck.

Братъ предыдущаго.
Принятъ въ мастера и. ц. 1 іюля 1741 г.

Брюкъ. Johann Heinrich Brück.

Родомъ изъ гор. Ревеля. Переселился въ С.-Петербургъ въ 1791 г.; мастеръ и. ц. въ 1801 г.
Въ цехѣ еще въ 1818 г.

Брюнель. Johann Franz Brunell.

Голландецъ, родомъ изъ Гааги. Принятъ въ и. ц. мастеромъ 16 іюля 1780 г.

Буддэ. Jean François Bouddé.

Переселился изъ Гамбурга въ С.-Петербургъ. Принятъ въ мастера и. ц. 10 янв. 1769 г. Въ 1778 г.—помощникъ, а съ 1779—1785 г.—цеховой староста. Буддэ былъ отличнымъ ювелиромъ. Странно, что его именникъ показываетъ буквы F. X. B. и мы долго сомнѣвались, что это его клеймо, пока не нашли въ Императорскомъ Эрмитажѣ табакерку, на которой находятся: вышеозначенное клеймо и спереди гравированная надпись: «Bouddé à S.-Petersbourg». Слѣдуетъ обратить вниманіе и на то, что въ концѣ XVIII вѣка мы не знаемъ другого мастера съ инициалами «F. X. B.». Надо полагать, что онъ нарочно прибавилъ эту необыкновенную букву «X.» для различія его клейма отъ другихъ съ буквами «I. F. B.», или «I. B.», или «F. B.» (напр. Brunell и пр. Можетъ быть, что онъ и назывался кромѣ «Jean François» еще «Xavier»—единственнымъ, впрочемъ, именемъ начинающимся съ буквы X. Въ Имп. Эрмитажѣ хранится цѣлый рядъ табакерокъ отличной и изящной работы, носящихъ вышеозначенное клеймо и С.-Петерб. контрольныя клейма 80-хъ годовъ XVIII стол. Мы пока должны приписать всѣ эти предметы Буддэ.

Бунцель. Jacob Buntzel.

BUNTZELL

Родился въ Ревелѣ, откуда въ апрѣлѣ 1774 г. переселился въ С.-Петербургъ, гдѣ 16 іюля 1780 г. былъ принятъ въ сер. дѣлъ мастера и. ц. хотя былъ русскимъ подданнымъ. Въ 1806 г. помощникъ старосты, а съ 1808—1812 цеховой староста. Неоднократно работалъ для Императорскаго Двора и считался хорошимъ мастеромъ. Онъ умеръ въ октябрѣ 1823 г. въ С.-Петербургѣ. Много предметовъ его работы находятся въ кладовыхъ Зимняго Дворца.

Бухертъ. Isaak Buchert.

Принятъ въ мастера и. ц. 20 іюля 1742 г.

Бухнеръ. Olaf Buchner (Bückner).

Родомъ изъ Готенбурга. Принятъ въ мастера и. ц. 14 ноября 1776 г. Въ цехѣ еще въ 1786 г.

Бухнеръ. Johann Niklas Buchner.

Можетъ быть сынъ предыдущаго. Родился въ С.-Петербургѣ. Ученикъ галантер. мастера И. М. Ридлера. Въ 1804 г. подмастерье, а потомъ мастеръ и. ц.

Бухнеръ. Samuel August Buchner.

Родомъ изъ Гольштиніи. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. 21 іюля 1796 г. Въ 1818 г. помощникъ цехов. старосты. Въ 1819—1820 гг. цеховой староста.

Бухъ. Iwar Wenfeldt Buch.

BUCH

Родомъ изъ Норвегіи. Принятъ въ мастера и. ц. 14 ноября 1776 г. Онъ былъ сер. дѣлъ мастеромъ и ювелиромъ. Дѣятельность его была очень обширна. Въ 1786 г. его называютъ датскимъ королевской агентомъ. Въ цехѣ еще въ 1795 г. 6 изъ его учениковъ намъ извѣстны. Въ Зимнемъ Дворцѣ въ Петровскомъ залѣ находятся 4 очень большихъ стѣнныхъ канделябра его работы.

Бушъ. George Busch.

Родомъ изъ Нарвы. Мастеръ и. ц. съ 1802 г.

Бэргстремъ. Abraham Börgström.

Родомъ изъ Карлстадта въ Швеціи. Переселившись въ С.-Петербургъ былъ принятъ въ мастера и. ц. 9 дек. 1779 г. Въ цехѣ еще въ 1786 г.

Бьеркманъ. Carl Friedrich Björckmann.

C. F. B.

(Biörgmann, Börkmann, Borgman) родомъ шведъ изъ гор. Карлскроны, гдѣ онъ обучался ремеслу; переселился въ С.-Петербургъ подмастерь-

емъ; въ 1771 г. его признали сер. дѣлъ мастеромъ и приняли въ и. ц. Въ 1790 г. онъ помощникъ старосты, а въ 1791 г. цеховой староста. Онъ неоднократно помогалъ мастеру Блому исполнять заказы Придворной конторы; умеръ до 1818 г.

Бэшъ. Otto Friedrich Bösch.

Родомъ изъ Даніи. Переселился въ С.-Петербургъ до 1806 г. и былъ принятъ галантерейнымъ мастеромъ въ и. ц. Работалъ еще въ 1820 г.

стера Г. Унгера. Въ 1795 г. подмастерье, а потомъ мастеръ и. ц.

Вальдау. Dietrich Gottlieb Waldau.

Родомъ изъ гор. Бремена. Ученикъ мастера Брейнинга; въ 1800 г. подмастерье; въ окт. 1805 г. галантерейный мастеръ и. ц.

Вангелъ. Johann Ludwig Wangell.

Родомъ изъ Копенгагена, гдѣ уже былъ сер. дѣлъ мастеромъ. Вступилъ

Табакерка XVIII в. раб. Буддэ. — *Tabatière du XVIII-e. s. par J. F. Boudde.*

В.

Вагнеръ. Wagner.

Принятъ въ мастера и. ц. въ 1802 г.

Вайникке. Johann Wainicke.

Финляндецъ изъ Лахты близъ С.-Петербурга, сынъ художника, обучался ремеслу у мастера Н. Бергквиста; сдѣлался въ окт. 1777 г. подмастерьемъ, а 11 іюля 1793 г. сер. дѣлъ мастеромъ и. ц. Въ цехѣ еще въ 1797 г.

Вайникъ. Matz Salomon Wainick.

Финляндецъ; обучался ремеслу въ теченіе 5 лѣтъ у сер. дѣлъ мастера

2 апр. 1771 г. въ С.-Петербургѣ въ и. ц.

Варгенъ. Martin Wargen (Wargiug).

Сынъ сер. дѣлъ мастера Николая Варгена, «изъ Веденскихъ желѣзныхъ заводовъ близъ Москвы». Съ 1759—1765 г. ученикъ мастера Шлозвега; въ маѣ 1765 г. подмастерье; 14 ноября 1776 г. мастеръ и. ц.

Варлицъ. Johann Ertmann Warlitz.

Принятъ въ мастера и. ц. 19 окт. 1743 г.

Вармбергеръ. Casper Warmberger (Waremberger).

Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1797 г. Можетъ быть сынъ или родственникъ А. Вернбергера (Warenbergern).

Варникъ. Johann Georg Warnick.

Родомъ изъ Копенгагена, гдѣ уже былъ до переселенія въ С.-Петербургъ мастеромъ. Принятъ въ и. ц. 27 февр. Въ цехѣ еще въ 1796 г.

Васмундъ. Johann Daniel Wasmund.

Принятъ въ мастера и. ц. 31 дек. 1760 г.

Ватстенъ. Alexander Watsten.

Родомъ изъ села Сакулы въ Кемсолѣ (Финляндія); сынъ управляющаго. Въ теченіе 6 лѣтъ, до 1775 г., ученикъ сер. дѣлъ мастера Кеппинга.

Ватстенъ. Carl Johann Watsten.

Родомъ изъ Выборга. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 8 іюля 1777 г.

Ватти. Johann Heinrich Watty (Wattey).

Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1 марта 1770 г. Имѣлъ сына Joachim Jacob, который обучался у отца и сдѣлался въ 1776 г. подмастерьемъ, и сына Georg Wilhelm, обучавшагося до 1779 г. у сер. дѣлъ мастера Г. В. Ровинга.

Вегенеръ. Johann Peter Wegener.

Родомъ изъ Мекленбурга; учился ремеслу въ Даніи, откуда въ 1782 г. переселился въ С.-Петербургъ, гдѣ потомъ былъ принятъ зол. дѣлъ мастеромъ и. ц. Въ цехѣ еще въ 1804 г.

Вегнеръ. Christopher Friedrich Wegner (Wegener).

Съ 1754 — 1760 г. ученикъ мастеровъ Демута и Кеппинга. Съ 10 іюня 1765 г. сер. дѣлъ мастеръ и. ц.

Вейсъ. Gustav Weiss.

Родомъ изъ гор. Ревеля. Съ 10 окт. 1782 г. мастеръ и. ц. Въ цехѣ еще въ 1797 г.

Вендбладтъ. Peter Wendbladt.

Шведъ. Переселился съ русскимъ паспортомъ изъ Стокгольма въ С.-Петербургъ въ 1800 г. Мастеръ и. ц. съ янв. 1806 г.

Вендербергъ. Carl Friedrich Wenderberg.

Родился въ С.-Петербургѣ. Учился въ теченіе 5 лѣтъ у мастера Петра Вегенера; подмастерье съ апр. 1795 г., зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1806 г.

Вендлеръ. Daniel Wendler.

Родомъ изъ Данцига. Мастеръ и. ц. съ 18 янв. 1786 г.

Вернбергеръ. Abraham Wernberger (Werrenberger, Warenberger).

Родился въ С.-Петербургѣ. Въ теченіе $7^1/_2$ лѣтъ былъ ученикомъ мастера Я. Шлосвега; съ 1766 г. подмастерье, съ 28 ноября 1775 г. зол. и сер. дѣлъ мастеръ и. ц.

Онъ принадлежитъ можетъ быть къ извѣстной фамиліи Аугсбургскихъ зол. и сер. дѣлъ мастеровъ. В., давшей въ XVII и XVIII ст. нѣсколько выдающихся мастеровъ. См. «Вармбергеръ».

Вессель. Matthias Wessel.

Съ 1735 г. мастеръ и. ц. Въ 1731 г. имѣлъ 5 учениковъ.

Вестбергъ. Jacob Westberg (Westberg).

Родился въ С.-Петербургѣ; сынъ портного; 7 лѣтъ ученикъ мастера Jean Duc. Съ 1778 г. подмастерье, а съ 18 янв. 1786 г. зол. дѣлъ мастеръ и. ц. Въ цехѣ еще въ 1791 г.

Вестгринъ. Carl Friedrich Westgrün.

Мастеръ и. ц. съ 11 апр. 1752 г.

Вецель. Franz Erdmann Wetzel.

Съ 1752—1758 г. ученикъ мастера Г. Х. Тункеля; подмастерье въ 1758 г. Мастеръ и. ц. съ 21 дек. 1765 г.

*Табакерка XVIII в.
раб. Буддэ.*

*Tabatière du XVIII-e. s.
par J. F. Bouddé.*

Вечъ. Gottlieb Wetsch (Witch).

Родомъ изъ Лайбаха въ Австріи. Принятъ въ и. ц. зол. дѣлъ мастеромъ 18 янв. 1786 г. Уѣхалъ изъ С.-Петербурга въ 1790 г.

Виддеръ. Carl Widder.

Родомъ изъ Австріи.
Упомянутъ въ 1808 и 1816 г. какъ мастеръ и. ц.

Викманъ. Jobst Heinrich Jickmann.

Родился въ С.-Петербургѣ. Учился въ теченіе 8½ лѣтъ у мастера В. Дейхмана. Подмастерье съ окт. 1762 г. Мастеръ и. ц. съ 25 ноября 1772 г. Умеръ въ 1787 г.

Викманъ. Andreas Johann Wickmann.

Родомъ изъ шведской Финляндіи. Съ 9 янв. 1790 г. сер. дѣлъ мастеръ и. ц. Въ цехѣ еще въ 1799 г.

Вильгельмсъ. Johann Michael Wilhelms.

Мастеръ и. ц. съ 11 апр. 1752 г. Въ 1755 г. еще въ цехѣ.

Вильгельмъ. Franz Ludwig Wilhelm (Wilhelmi).

Переселился въ С.-Петербургъ съ датскимъ паспортомъ съ 1784 г. Галантерейный мастеръ и. ц. съ 2 іюля 1793 г. Помощникъ цех. старосты въ 1797 г. Въ 1804 г. еще въ цехѣ.

Вильдтъ. Jacob Wildt.

Родомъ изъ Оберстейна въ курфюрствѣ Тріерѣ. Мастеръ и. ц. съ 10 окт. 1782 г.

Винбергъ. Andreas Winberg.

Родомъ шведъ.

Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 11 іюля 1791 г. Въ 1801 г. вновь принятъ въ цехъ, такъ какъ три года былъ въ отсутствіи. Въ 1816 г. еще въ цехѣ.

Виртъ. Wirth.

Принятъ въ мастера и. ц. въ 1798 г.

Виттингъ. Carl Reinhard (Bernhold) Witting.

Шведъ.
Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1790 г. Въ 1803 г. еще въ цехѣ.

Вихманъ. Gottfried Wichmann.

Родомъ изъ гор. Риги.
Съ 10 окт. въ 1787 г. зол. дѣлъ мастеръ и. ц. Его клеймо съ буквами «G. W.» на серебр. самоварѣ въ кладовой Зимняго Дворца.

Вольный, Иванъ.

Его называютъ въ 1753 г. С.-Петербургскимъ «подмастерьемъ» и онъ получаетъ въ этомъ году—«съ товарищами» — заказы отъ Придворной конторы.

Вульфъ. Wilhelm Friedrich Wulf.

WULf.

Родомъ изъ Берлина. Ученикъ зол. дѣлъ мастера К. Рудольфа. Съ 1805 г. подмастерье, а потомъ мастеръ и. ц. Въ цехѣ еще въ 1824 г.

Вунцель. Florens van Wuntzel.

Ученикъ мастера Г. Оксмана съ 15 марта 1747 по май 1751 г. Потомъ мастеръ и. ц.

Вунцель. Abraham van Wuntzel.

Съ янв. 1753 г. ученикъ мастера К. Г. Тамелина; въ сент. 1758 подмастерье. Мастеръ и. ц. съ 19 авг. 1762 г. Въ цехѣ еще въ 1782 г.

Вунцель. Anton van Wuntzel.

Родился въ С.-Петербургѣ. 6 лѣтъ ученикъ мастера Тамелина. Въ сент. 1763 г. подмастерье.

Вунцель. Johann van Wuntzel.

Родился въ Украйнѣ; сынъ зол. дѣлъ мастера. Былъ въ теченіе 7 л. ученикомъ Авраама Вунцеля. Сдѣлался въ 1782 г. подмастерьемъ. Произведенъ ли былъ въ мастера—неизвѣстно.

Г.

Гагстатъ. Erich Hagstadt (Hackstädt).

Родомъ шведъ.
Мастеръ и. ц. съ 6 сент. 1754 г. Въ 1777 г. Придворная контора ему поручаетъ сдѣлать большую серебр. «передачу» вѣсомъ 29 ф. 56 зол.

Гагстатъ. Johann Peter.

Сынъ предыдущаго; родился въ С.-Петербургѣ. Учился 7 лѣтъ у мастера Н. Гольмстета. Въ 1784 г. подмастерье.

Гайдзецкій. Johann Gaydzezky (Gaidietzky, Gaydsiecki).

Родомъ изъ Варшавы. Принятъ въ мастера и. ц. 8 сент. 1785 г. Умеръ въ 1795 г.

Гаккеръ. Johann Wolfgang Hacker.

Родомъ изъ гор. Байрейтъ.
Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 16 янв. 1788 г.

Гакманъ. Carl Friedrich Hackmann.

Мастеръ и. ц. съ 4 февр. 1761 г. Въ цехѣ еще въ 1773 г. Умеръ до 1786 г. 5 изъ его учениковъ извѣстны.

Гаммерманъ. Friedrich Hammermann.

Ювелирный мастеръ и. ц. съ 1813 г. Въ цехѣ еще въ 1822 г.

Гардингъ. Conrad Harding.

Родомъ изъ Шлезвига. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 30 мая 1787 г.

Гарфъ. Harff (Hartt?).
Галантерейный мастеръ и. ц. съ 1796 г.

Гарцбергъ. Friedrich August Hartzberg.

Съ 1732—1738 г. ученикъ мастера Ш. Лисса.

Гассельгренъ («Асель Гренъ»). Joachim Hasselgren (Hasselgrön).

Родомъ шведъ.
Зол. и серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 25 іюня 1766 г. Уже въ 1768 г

получалъ заказы отъ Придворной конторы. Его работы отличаются тонкостью, отличной чеканкой, ясностью и изящностью рисунка. На особенно цѣнныхъ издѣліяхъ онъ выгравировывалъ: «I. Hasselgrén fec.».

Въ 1787 г. онъ выбранъ цеховымъ старостой. Въ этой должности онъ былъ ревностнымъ дѣятелемъ, особенно по отношенію ко внутреннему строю цеха. Разобравшись въ старинныхъ документахъ и бумагахъ (съ 1714 г.) и приведши ихъ въ порядокъ, онъ намъ оставилъ цѣнный матеріалъ для исторіи цеха и мастеровъ. Онъ умеръ послѣ 1796 г.

Учениками его были съ 1766—1796 г. Ф. Зебастіанъ, I. Г. Роде, I. Г. Моръ, I. М. Томасъ, С. Б. Зебастіанъ, М. Молленбергъ, К. I. Михельсонъ и А. Кіандеръ.

Гебауеръ. Johann Heinrich Gebauer.

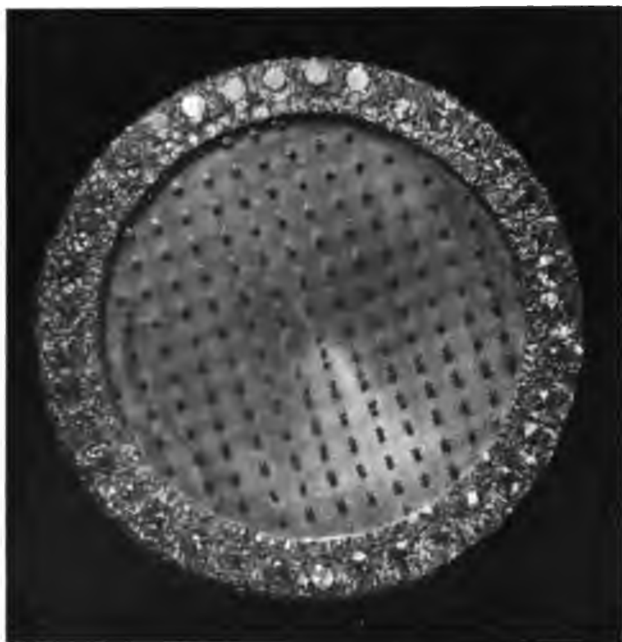
Родомъ изъ Дрездена. Мастеръ и. ц. съ 29 янв. 1778 г. Покинулъ С.-Петербургъ въ 1793 г.

Гебельтъ. Benjamin Göbelt.

Родомъ изъ Фрейбурга въ Саксоніи. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 9 ноября 1780 г. Помощникъ старосты въ 1790 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

Гебельтъ. Göbelt.

Принятъ въ мастера и. ц. въ 1799 г.



Табакерка XVIII в. раб. Буддэ. *Tabatière du XVIII-e. s. par J. F. Bouddé.*

Гассъ. Johann Balthasar Gass.

Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 31 дек. 1760 г. Въ 1773 г. онъ получилъ званіе «Императорск. медальера». Отличный ювелиръ и превосходный граверъ и цизелеръ. До 1765 г. работалъ съ нимъ его ученикъ Александръ Ланге.

Гаубертъ (Гоберъ). Gaubert (Göbel).

Въ 1803 г. проситъ о принятіи его мастеромъ въ и. ц.

Гебель (Гебельтъ). Christian Gottlieb Göbel (Göbelt).

Мастеръ и. ц. съ 31 дек. 1760 г. Въ цехѣ еще въ 1780 г.

Гедде. Christian Gedde (Gode Gethe).

Родился въ С.-Петербургѣ; сынъ садовника Іоанна Гедде, жившаго на Каменномъ Островѣ. Учился 7 лѣтъ у ювелира Ф. Буддэ; въ 1780 г. под-

мастерье; галантерейный мастеръ н. ц. съ 21 мая 1786 г. Умеръ въ 1798 г.

Гедлундъ. Axel Hedlund.

HEDLUND

Родомъ шведъ; принятъ въ 1799 г. мастеромъ н. ц. Въ 1814 г. помощникъ старосты, а въ 1816—1817 гг. цеховой староста. Съ 1800 г. онъ исполнилъ чрезвычайно много заказовъ Придворной конторы и считался отличнымъ мастеромъ. Онъ дѣлалъ крупныя и сложныя вещи, какъ напр. «шандалы съ оленями» и пр. Всѣ его ученики—изъ которыхъ намъ 9 извѣстны—шведы. Въ 1822 г. онъ еще былъ въ цехѣ.

Гезеллъ. Carl Friedrich Gesell.

Родомъ изъ гор. Митавы. Мастеръ н. ц. съ 29 янв. 1778 г. Умеръ въ 1810 г.

Гезенъ. Gesehn.

Мастеръ н. ц, съ 1799 г.

Гейдеманъ. Zacharias Heidemann.

Мастеръ н. ц. съ 1764 г. Умеръ въ 1786 г.

Гейдукъ. Carl Friedrich Heyduck.

Шведскій подданный. Мастеръ н. ц. съ 1802 г. Въ 1810 г. цехъ платитъ за него казен. сборъ.

Гейзендорфъ. Geisendorff (Greisendörffer).

Принятъ въ н. ц. галантерейнымъ мастеромъ въ 1798 г.

Гейнольдъ. Johann Heinold.

Родомъ изъ Лейпцига. Мастеръ н. ц. съ 21 іюля 1781 г. Работалъ преимущественно для сер. дѣлъ мастера Унгера. Умеръ въ 1800 г.

Гейнрихсонъ. Heinrichson.

F.E.HENRICHSEN

F.E.H.

Мастеръ н. ц. съ 1805 г.

Гейслеръ. Geisssler.

Мастеръ н. ц. съ 16 окт. 1794 г, Въ цехѣ еще въ 1800 г.

Гелленбергъ. Carl Friedrich Gellenberg.

Родомъ изъ гор. Ловизы (Финляндія). Учился въ С.-Петербургѣ. Мастеръ н. ц. съ 19 ноября 1773 г.

Геллъ. Johann Hell.

Съ 1725—1730 г. ученикъ мастера Шарля Лисса.

Гельданъ. Helldann.

Мастеръ н. ц. съ 3 окт. 1792 г.

Гелькъ. Johann Heinrich Helck.

Мастеръ н. ц. съ 1801 г.

Гельмольтъ. Carl Gustav Helmolt (Helmuth).

Мастеръ н. ц. съ 9 сент. 1744 г. Въ цехѣ еще въ 1757 г.

Генрихсенъ. Christian Friedrich Henrichsen.

Мастеръ н. ц. съ 1793 г.

Гену см. Жену.

Геншель. Johann Henschel.

Родомъ изъ Дрездена.
Мастеръ н. ц. съ 1775 г. Умеръ въ 1790 г.

Герби. Herby.

Мастеръ и. ц. съ 1790 г.

Гербстъ. Paul François Frédéric Herbst.

Родомъ изъ Парижа; обучался ремеслу въ Берлинѣ и потомъ былъ мастеромъ въ Лондонѣ. Переселившись въ С.-Петербургъ, былъ 2 апр. 1771 г. принятъ въ мастера и. ц.

Гербушъ. Gerbusch.

Мастеръ и. ц. съ 14 авг. 1761 г.

Герингъ. Anton Alexander Hering.

Саксонскій подданный; родился въ С.-Петербургѣ. Учился до 1796 г. у мастера Ф. Мерца. Съ 1799 г. зол. дѣлъ мастеръ и. ц. Въ цехѣ еще въ 1804 г.

Герингъ. Georg Gustav Hering.

Родился въ С.-Петербургѣ. Въ теченіе 4 лѣтъ учился у предыдущаго. Подмастерье въ 1808 г.

Геркопеусъ. Peter Hercopeus (Herkepeus).

Учился у мастера Гертеля. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1789 г. Въ 1813 г. его вдова получаетъ пособіе отъ цеха.

Герлахъ. Georg Christian Gerlach.

Мастеръ и. ц. съ 27 апр. 1761 г. Въ цехѣ еще въ 1767 г.

Герлахъ. August Gerlach.

Род. въ С.-Петербургѣ. Ученикъ зол. дѣлъ мастера Доната. Въ 1798 г. подмастерье.

Германсонъ. Hermann Herrmanson.

Родомъ изъ гор. Ревеля. Учился 7 лѣтъ у мастера І. Энрота. Въ окт. 1790 г. подмастерье; съ 1799 г. мастеръ и. ц.

Герсте. Carl Gottlieb Gerste.

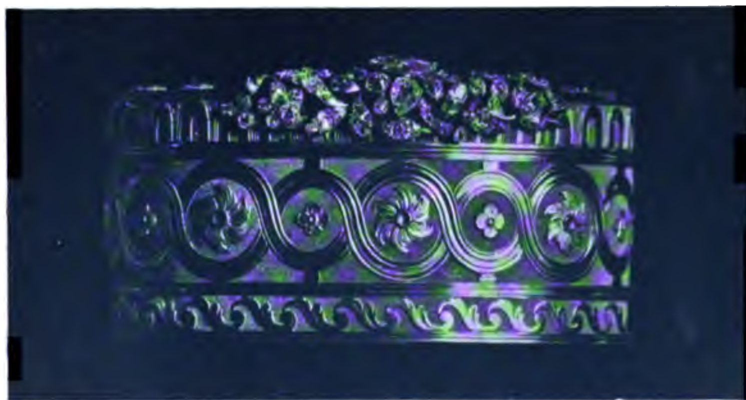
Родился въ С.-Петербургѣ. Прусскій подданный. Зол. дѣлъ мастеръ съ окт. 1821 г.

Гертель. Carl Cornelius Hertel.

Родомъ изъ г. Данцига. Мастеръ и. ц. съ 8 іюля 1777 г. Въ цехѣ еще въ 1789 г.

Гертель. Johann David Hertel.

Родомъ изъ Берлина. Мастеръ и. ц. съ 25 янв. 1785 г. Въ цехѣ еще въ 1787 г.



Табакерка XVIII в. раб. Гасса. — *Tabatière du XVIII-e s. par Gass.*

Гескесъ. Timothe Hesketh.

Родомъ изъ Англіи. Мастеръ и. ц. съ янв. 1805 г.

Гессингъ. Heinrich Louis Hessing.

Родомъ изъ Страсбурга. Учился 3 года у зол. дѣлъ мастера Г. Г. Лемана. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 13 авг. 1794 г.

Гестгаузенъ. Alexander Gesthausen (Gessenhausen).

Родомъ изъ г. Борго (alias изъ Ловизы). Ученикъ мастера Г. Ф. Кеппинга. Въ 1777 г. подмастерье. Мастеръ сер. дѣлъ и. ц. съ 18 янв. 1786 г. Въ 1794 г. еще въ цехѣ.

Гетте. Franz Johann Götte.

Переселился изъ Пруссіи въ 1807 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. Ушелъ изъ цеха въ 1820 г.

Гибсъ. См. Джибсъ.

Гильдебрандъ. Gottfried Hildebrand.

Нѣмецъ изъ г. Дерпта. Взятъ въ 1707 г. въ плѣнъ въ Москву. Высланъ Петромъ Великимъ въ С.-Петербургъ, гдѣ былъ выбранъ въ 1721 г. первымъ старостой только что утвержденнаго цеха иностр. зол. и сер. дѣлъ мастеровъ. Въ этой должности еще находился въ 1724 и 1725 гг.

Гильдебрандтъ. Valentin Wilhelm Hildebrandt.

Вѣроятно сынъ предыдущаго. Упоминается какъ мастеръ и. ц. съ 1739 по 1752 г. Извѣстны 4 его ученика.

Гильдебрандтъ. Gottfried Hildebrandt der Jüngere.

Вѣроятно братъ предыдущаго. Упоминается какъ мастеръ и. ц. въ 1740 г.

Гильдебрандтъ. Friedrich Hildebrandt.

Мастеръ и. ц. съ 11 іюня 1752 г. Въ цехѣ еще въ 1774 г. Упоминается въ 1786 г. умершимъ.

Гильдебрандтъ. Johann Gottfried Hildebrandt.

Ученикъ мастера Валентина Вильгельма Гильдебрандта до іюля 1752 г.

Гильдебрандтъ. Alexander Hildebrandt.

Шведскій подданный, родомъ изъ Або. Сер. дѣлъ мастеръ съ 10 окт. 1787 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

Гильшеръ. Johann Friedrich Hilscher.

Мастеръ и. ц. съ 11 іюня 1752 г.

Гинцъ. Georg Hintz.

Состоялъ приблизительно съ 1760 до 1768 гг. сер. дѣлъ мастеромъ при «казенной мастерской» Придворной Конторы. Уволенъ въ 1768 г. Продолжалъ ремесло «вольнымъ мастеромъ» и вступилъ потомъ въ и. ц. Въ цехѣ еще въ 1772 г.

Гиппэнъ. Ephraim Hyppeen (Höppeen).

Шведскій подданный, родившійся въ Або. Пріѣхалъ въ С.-Петербургъ въ 1776 г. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 18 янв. 1786 г. Умеръ въ 1816 г.

Гитлеръ. Peter Paul Güttler.

Мастеръ и. ц. съ 27 апр. 1761 г. Въ 1773 г. еще въ цехѣ. Упоминается умершимъ въ 1786 г.

Гиттелинъ. Erik Hitelin (Hüttelien).

Родомъ шведъ изъ г. Борго. Переселился въ С.-Петербургъ изъ г. Ревеля въ 1783 г. Учился тутъ у сер. дѣлъ мастера Султова. Мастеръ и.

ц. съ апр. 1789 г. Въ 1819 г. онъ вышелъ изъ цеха и умеръ въ 1820 г. въ бѣдности.

Гоггъ, Хогъ. Robert Hogg.

Родомъ изъ Лондона. Мастеръ и. ц. съ 14 ноября 1776 г.

Годфруа. Carl Godefroy.

Родомъ изъ Митавы. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1782 г. Въ 1793—1794 гг. цеховой староста. Умеръ въ 1816 г. Онъ вѣроятно сынъ зол. дѣлъ мастера Роберта Годфруа, жившаго въ 1748 г. въ Митавѣ.

Годфруа. Carl Robert Godefroy.

Сынъ предыдущаго; обучался сперва въ Дерптѣ, откуда въ 1782 г. прибылъ въ С.-Петербургъ. Здѣсь онъ былъ ученикомъ галантерейнаго мастера Оттона Кейбеля. Въ 1803 г. подмастерье.

Годфруа. Christoph Friedrich Godefroy.

Родился въ С.-Петербургѣ отъ нѣмецкихъ родителей. Вѣроятно сынъ Карла Г. Въ 1810 г. граверъ и мастеръ и. ц. Въ цехѣ еще въ 1825 г.

Г. былъ отличнымъ цизелеромъ и граверомъ, и его специальностью были тончайшіе рельефы.

Головинъ. Johann Friedrich Gollowin (Collowin).

Мастеръ и. ц. съ 6 сент. 1754 г.
Въ цехѣ еще въ 1765 г.
Его ученики были до 1765 г. М. Левгренъ и Дмитрій Игнатьевъ.

Головинъ. Johann Peter Gollowin.

Родомъ изъ Стокгольма.
Съ 10 окт. 1782 г. галантерейный мастеръ и. ц. Умеръ въ 1795 г.

Гольмстетъ. Nikolaus Friedrich Holmstaedt.

Родомъ изъ Никеппинга. Мастеръ и. ц. съ 1776 г. Въ цехѣ еще въ 1786 г. Его вдова продолжаетъ дѣло мужа и ея мастерская упоминается еще въ 1798 г.

Его сынъ Nikolaus Holmstaedt былъ ученикомъ галант. мастера Рейнгардта до 1799 г.

Гольмстремъ. Carl Peter Holmstroem.

Родился въ С.-Петербургѣ. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. около 1809 г. Умеръ въ 1827 г.

Его вдова Шарлотта Г. продолжаетъ держать мастерскую до 1832 г.

Гольстъ. Johann Holst.

Мастеръ и. ц. съ 1721 г.
Въ цехѣ еще въ 1749 г.
Christian Benjamin Holst сынъ предыдущаго. Учился у отца въ теченіе 6 лѣтъ. Въ 1749 г. сдѣлался подмастерьемъ. Другой Holst, Carl Friedreich, вѣроятно тоже сынъ I. Г., былъ до 1746 г. ученикомъ мастера Шмаля.

Гольценбахеръ. Daniel Holtzenbacher.

Мастеръ и. ц. съ 6 сент. 1756 г. Умеръ до 1786 г.

Гольцеръ. Jacob Holtzer.

Родился въ Олонецкой губ. на «Петровскихъ заводахъ». Сынъ сер. дѣлъ мастера. Учился 9 лѣтъ у мастера X. Реца. Подмастерье съ дек. 1772 г.; мастеръ и. ц. съ 18 іюля 1778 г.

Гоппе. Johann Heinrich Hoppe.

Галантерейный мастеръ и. ц. съ 16 окт. 1749 г. Въ цехѣ еще въ 1801 г.

Готковскій (Гошковскій) Norbert Gottkowsky.

Родомъ изъ Кракова. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. Имѣлъ мастерскую на Большой Милліонной, въ домѣ баронессы Строгановой. Въ 1800 г. возвратился въ Краковъ.

Готковскій. Alexander Norbert Gottkowsky.

Сынъ предыдущаго. Родился въ Краковѣ. Переселился въ С.-Петербургъ вмѣстѣ съ отцомъ, который его

отдалъ для обученія мастеру М. Краю. Въ 1799 г. подмастерье. Съ 1818 г. зол. дѣлъ мастеръ и. ц. Въ 1821 г. еще въ цехѣ.

Гофманъ. Michael Hoffmann.

Мастеръ и. ц. съ 9 сент. 1744 г.

Гофманъ. Johann Conrad Hoffmann.

Упоминается какъ мастеръ и. ц. съ 1762 по 1786 гг.

Гофманъ. Christian Gotthilf Hoffmann.

Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 12 мая 1796 г. Въ цехѣ еще въ 1804 г.

Гофманъ. Anton Wilhelm Christian Hoffmann.

Родомъ изъ Любека. Мастеръ и. ц. съ 1804 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

Граверо. Gravero.

Родомъ изъ Парижа. Придворный «брильянщикъ» и «искусный гранильщикъ» въ С.-Петербургѣ. Съ 1731 по 1740 гг. былъ его ученикомъ и подмастерьемъ знаменитый Ж. Позьэ. Граверо не состоялъ въ цехѣ, былъ хорошимъ мастеромъ и очень талантливымъ человѣкомъ—но пьяницей и буйнаго нрава. Императрица Анна Іоанновна интересовалась бриллiантами и ювелирной работой, приказывала Граверо приходить съ рабочими во Дворецъ и тамъ работать на ея глазахъ. Помощники давались ему отъ Двора.

Граземанъ. Carl Grasemann.

Родомъ изъ г. Любека, Брауншвейгскій подданный. Переселился въ 1793 г. Галантерейный мастеръ и. ц. съ 1799 г. Въ цехѣ еще въ 1820 г.

Гранжанъ. Granjean (Granjoon).

Родомъ французъ. Мастеръ и. ц. съ іюля 1804 г.

Граувинкель. Jacob Grauwinkel.

Мастеръ и. ц. съ 25 окт. 1746 г.

Графъ. Magnus Graff.

Родомъ изъ Готенбурга, гдѣ и обучался. Былъ подмастерьемъ въ С.-Петербургѣ, а съ 29 окт. 1771 г. мастеръ и. ц.

Графъ. Heinrich Graff.

Родомъ изъ Готенбурга. Вѣроятно братъ предыдущаго. Мастеръ и. ц. съ 8 іюля 1777 г. Въ цехѣ еще въ 1786 г.

Графъ. Gustav Johann Graff.

Мастеръ и. ц. съ 15 окт. 1782 г. Въ цехѣ еще въ 1786 г.

Грезбекъ. Gustav Gresbeck.

Родомъ шведъ. Ученикъ галантер. мастера Антона Николя. Подмастерье въ 1805 г. Мастеръ и. ц. съ 1808 г.

Грендаль. Gröndahl.

Родомъ финляндецъ. Галантерейный мастеръ и. ц. съ 18 янв. 1798 г.
Его сынъ Давидъ Г., родившійся въ Або, принятъ сер. дѣлъ мастеромъ въ и. ц. въ маѣ 1821 г.

Гренъ. Peter Wilhelm Green.

Родомъ изъ Усикирки; сынъ инспектора въ Молѣ (Выборгск. уѣзда). До 1771 г. ученикъ мастера І. Г. Блома. Мастеръ и. ц. около 1780 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

Гренъ. Nicodemus Green.

Родомъ изъ Кексгольма; сынъ портного. 7 лѣтъ ученикомъ мастера Э. Ф. Мейснера. Подмастерье въ ноябрѣ 1773 г.—Съ 10 окт. 1782 г. мастеръ и. ц. Въ цехѣ еще въ 1786 г.

Гренъ. Joseph Green.

Мастеръ (граверъ) и. ц. съ 1802 г. Въ цехѣ еще въ 1845 г.

Гродтъ. Johann Carl Grodt.

Родомъ изъ Кенигсберга. Мастеръ и. ц. съ 26 окт. 1781 г. Въ цехѣ еще въ 1786 г.

Грусъ. Laurentius Groos.

Родомъ голландецъ. Ученикъ мастера Г. Солитандера. Проситъ о при-

пятіи его въ сер. дѣлъ мастера и. ц. 11 апр. 1789 г.

Гуардемейстеръ. Carl Gustav Guardemeister.

Родился въ селѣ Молѣ, Выборгскаго уѣзда. Сынъ шведскаго поручика, служившаго у короля Карла XII.— Въ теченіе 7 лѣтъ ученикомъ мастера Г. Швинга. Подмастерье въ 1765 г. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 14 ноября 1776 г. Въ цехѣ еще въ 1790 г. Упоминается умершимъ въ 1794 г. Его вдова продолжаетъ держать мастерскую и принадлежитъ къ цеху еще въ 1818 г. Въ 1813 г. она получила пособіе отъ цеха. Сыновья Гуардемейстера: Otto Michael и Johann Conrad обучались у другихъ мастеровъ и сдѣлались подмастерьями въ 1799 и въ 1800 гг.

Гудендорфъ. Johann Andreas Heinrich Hudendorff.

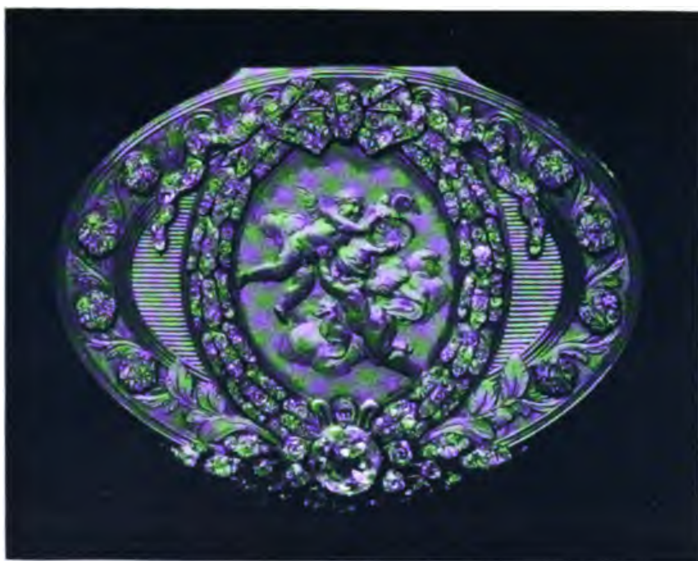
Переселился въ 1787 г. изъ Гамбурга въ С.-Петербургъ. Учился 3 года у мастера Jacques François Metrot. Подмастерье съ 1792 г.; мастеръ и. ц. съ 1800 г. Уходитъ изъ цеха въ 1818 г. Его сынъ Andreas Jacob Heinrich былъ ученикомъ ювелира В. Кейбеля до 1825 г.

Гумпель. Paul Humpel.

Родомъ изъ Москвы; мастеръ и. ц. съ 1784 г. Въ цехѣ еще въ 1797 г.

Гунсцикеръ. Georg Hunszicker.

Родомъ изъ Цвейбрикена въ Пфальцѣ. Мастеръ и. ц. съ 1775 г.



Табакерка XVIII в. раб. Гасса. — *Tabatière du XVIII-e s. par Gass.*

Гуртихфельдтъ. Ole Larsen Hurtichfeldt.

Родомъ изъ Копенгагена. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 25 апр. 1776 г. Въ цехѣ еще въ 1790 г.

Гуртихфельдтъ. Peter Hurtichfeldt.

Сынъ предыдущаго; учился 5 лѣтъ у отца; въ 1793 г. подмастерье, а потомъ зол. дѣлъ мастеръ и. ц.

Густе. Johann Guste.

Упоминается какъ мастеръ и. ц. въ 1808 г.

Гусъ. Peter Huss.

Мастеръ и. ц. съ іюля 1741 г.

Д.

Даби. Dabis.

Родомъ французъ. Просилъ о принятіи его въ мастера и. ц. 18 янв. 1798 г.; принятъ въ 1800 г. Его сынъ, Friedrich Dabis, родившійся въ С.-Петербургѣ, былъ ученикомъ мастера К. Гольмстрема, потомъ зол. дѣлъ мастеромъ и. ц. † въ 1833 г.

Дальбергъ. Andreas Dahlberg.

Родомъ шведъ изъ г. Никеппинга. Галантерейный мастеръ и граверъ и. ц. въ 1786 г. Помощникъ цехового старосты въ 1794 г.

Дальстремъ. Carl Gustav Dahlstroem.

Родомъ шведъ. Родился въ 1777 г. Вступилъ въ вѣчный русскій цехъ въ 1809 г. Упоминается еще въ 1811 г.

Дамишъ Рока. Michael Damiche Roca.

Граверъ. Мастеръ и. ц. въ 1793 и 1816 гг. Имѣлъ паспортъ изъ Москвы съ 23 авг. 1784 г.

Даммеръ. Jacob Dammer.

Мастеръ и. ц. съ 1728 по 1736 гг. Въ 1736 г. переселился въ Выборгъ.

Даммеръ. Hans Dammer.

Сынъ Фридрика Даммера, и вѣроятно племянникъ предыдущаго. Былъ ученикомъ Якова Даммера съ 1728 до 1736 гг.

Данквардъ. Joachim Danckward.

Мастеръ и. ц. съ 1724 г.

Дамсбергъ. Peter Damsberg.

Принятъ въ мастера и. ц. 10 окт. 1782 г. Умеръ въ 1805 г.

Девріенъ. Devrient.

Мастеръ и. ц. съ 15 янв. 1795 г.

Дей. Abraham Dey.

Упомянутъ какъ мастэръ и. ц. въ 1717 г. Родомъ вѣроятно изъ Риги, гдѣ существовала фамилія зол. и сер. дѣлъ мастеровъ Дей.

Дейхманъ. Zacharias Deichman (Teichmann).

Принятъ въ 1731 г. въ сер. дѣлъ мастера и. ц. приблизительно съ 1763 г., неоднократно получалъ заказы отъ Придворной конторы и работалъ еще въ 1772 г. Въ 1776 г. упоминается его вдова, продолжавшая держать мастерскую сер. издѣлій. Изъ девяти его намъ извѣстныхъ учениковъ, два были его сыновьями. Zacharias Deichman jun. (подмастерье въ 1758 г.) и Abraham Deichman (подмастерье въ 1744 г.). Д. преимущественно сдѣлалъ серебр. посуду. Въ 1771 г. напр. сервизъ «для повседневнаго на столъ Его Имп. Высочества употребленія», вѣсомъ въ 29 пуд. 39 ф. 47⅝ зол. Въ его печати изображенъ трехмачтовый корабль.

Делакруа. Alexander Anastasius de la Croix.

Родомъ изъ Берлина, изъ тамошней французской колоніи. Мастеръ и. ц. съ 10 янв. 1769 г.

Деламаркъ. Louis François de la Marc.

Родомъ изъ Парижа. Мастеръ и. ц. съ 23 окт. 1777 г.

Деложэ. Paul Delogé.

Родился въ Парижѣ. Мастеръ и. ц. съ 8 іюля 1777 г.

Дельфинъ. Caspar Otto Delphien.

Мастеръ и. ц. съ 25 окт. 1746 г.

Демутъ. Johann Bernhard Demuth.

Мастеръ и. ц. съ іюля 1741 г. Въ цехѣ еще въ 1759 г. У него было 4 ученика.

Демутъ. Friedrich Wilhelm Demuth.

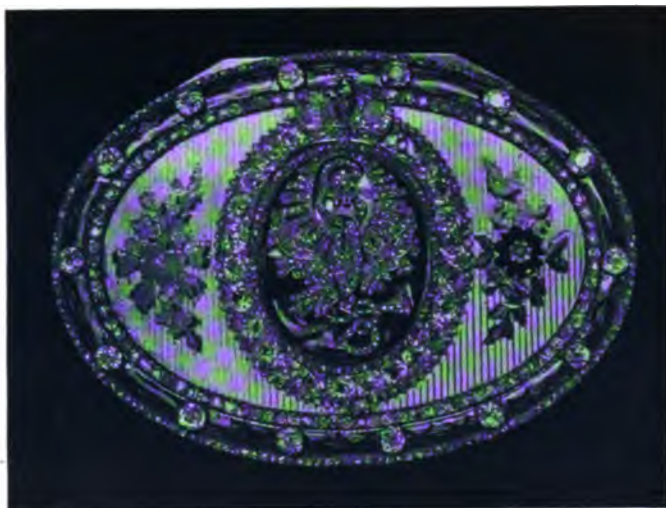
Родомъ изъ Дрездена. Подмастерье въ авг. м. 1773 г. Былъ ученикомъ мастера Г. Кунцендорфа. Мастеръ и. ц. съ 13 мая 1779 г. Съ 1786 г. болѣе не упоминается.

Джибсъ. Samuel Gibs.

Англичанинъ. Пасынокъ поручика Джона Эвергарта Гартмана, который его отдалъ въ ученіе къ мастеру и цеховому старостѣ Г. Ясперу на 5 лѣтъ. Въ 1727 г. цехъ его призналъ мастеромъ.

Джибсъ. John A. Gibs.

Переселился изъ Англіи въ С.-Петербургъ въ 1804 г. и былъ принятъ въ мастера и. ц. въ янв. 1806 г.



Табакерка XVIII в. раб. Дюка. *Tabatière du XVIII-e s. par S. Duc.*

Деннемаркъ. Johann Dennemarck.

Родомъ изъ г. Риги. Мастеръ и. ц. съ 24 янв. 1785 г.

Дерлинъ, Михайла.

Въ 1775 г. Придворная контора поручаетъ «вольному сер. дѣлъ мастеру» Д. позолотить разную посуду.

Деруссн. Louis Deroussy.

Родомъ французъ. Мастеръ съ 20 авг. 1768 г.

Домъ (Донъ). Nicolai Dohm (Doom).

ND

Его фамилія пишется во всѣхъ дѣлахъ Придворной конторы и пр. всегда по русски неправильно, а именно «Донъ», а изъ дѣлъ иностр. цеха видно, что ее слѣдуетъ писать «Домъ». Онъ принадлежитъ къ тѣмъ первымъ сер. дѣлъ мастерамъ, соединившимся впервые въ 1714 г. въ и. ц. Въ 1721 г. онъ уже былъ помощникомъ цех. старосты. Его считали въ то время луч-

нимъ мастеромъ, въ С.-Петербургѣ, такъ какъ ему въ 1735 г. поручили сдѣлать золотой «нахтышный» сервизъ; въ цехѣ еще въ 1746 г.

Его учениками были Jacob Monbrion съ 1732 по 1737 гг. и Johann Ferre съ 1735 по 1740 гг.

Съ начала тридцатыхъ годовъ Домъ работалъ постоянно для Высочайшаго Двора и довольно много изъ его произведенiй находятся понынѣ въ кладовыхъ Зимняго Дворца.

Дона. Dohna.

Принятъ въ мастера и. ц. въ 1799 г. Въ 1820 г. вдова его получаетъ свидѣтельство о его смерти.

Донарсъ. William Donarth.

Родился въ Лондонѣ. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 18 янв. 1786 г. Умеръ въ 1805 г. У него было 5 учениковъ. Его вдова продолжаетъ держать мастерскую и упоминается еще въ 1808 г.

Доникъ. Iosippe Donnique.

Родомъ изъ Константинополя. Галантерейный мастеръ и. ц. съ 1789 г.

Дрегеръ. Iohann Peter Dreher.

Родомъ изъ Франкфурта н./М. Галантерейный мастеръ съ 1786 г. Умеръ въ 1800 г.

Друмненъ. Drumnen.

Мастеръ и. ц. съ 1729 г.

Дуболонъ (Дуплонъ). Martin Carl Dubolon (Doblonn, Tublon).

Принятъ въ сер. дѣлъ мастера и. ц. съ 20 iюля 1742 г. Работалъ съ 1763 по 1765 гг. для Придворной конторы. На его печати гербъ съ геральдической лилiей въ щитѣ и на шлемѣ.

Дуболонъ. Jacob Hannias Dubolon (Tublon).

Принятъ въ мастера и. ц. 19 мая 1741 г. Умеръ въ 1761 г.

Дункель. Gottfried Wilhelm Dunckel (Tunkel).

Мастеръ и. ц. съ 1725 г. Умеръ въ 1744 г. Учениками его были П. Невицъ съ 1727 по 1734 гг., и Г. Ротширъ до 1744 г.

Дункель. Johann Friedrich Dunckel (Tunkel).

Вѣроятно сынъ предыдущаго. Мастеръ и. ц. съ 19 мая 1741 г. Учениками его были: Г. Бейеръ до 1748 г., П. Норстремъ до 1752 г. и I. Ф. Норстремъ до 1752 г.

Дункель. Johann Christian Dunckel (Tunkel).

Упомянутъ какъ мастеръ и. ц. въ 1758 г. Можетъ быть одно и то же лицо съ предыдущимъ.

Дункель. Christian Friedrich Dunckel (Tunkel).

Вѣроятно братъ предыдущаго. Мастеръ и. ц. съ 1748 г.

Дункеръ. Hermann Diedrich Dunker.

Прибылъ съ голштинскимъ паспортомъ съ 1804 г. Потомъ принятъ въ серебр. дѣлъ мастера и. ц. Съ 1821 по 1823 гг. у него кончили ученiе 4 ученика.

Дунцъ, Егоръ.

Родился въ 1781 г. Вступилъ въ 1810 г. въ вѣчн. русскiй цехъ. Его сынъ Яковъ Дунцъ зол. и сер. дѣлъ мастеръ.

Дюбуа. Charles François Dubois.

«Здѣшнiй уроженецъ», родился въ 1781 г. Вступилъ въ 1811 г. въ вѣчн. русскiй цехъ.

Дюваль. Louis David Duval.

Родомъ изъ Женевы. Ювелиръ, «побывшiй въ ювелирской торговлѣ въ Лондонѣ у своихъ братьевъ». Онъ прiѣхалъ въ С.-Петербургъ во время царствованiя Имп. Елисаветы о. 1753 г. и вступилъ въ компанiю съ знаменитымъ J. Pauzié на 4 года. Изъ Лондона онъ привезъ «табакерки изъ авантурина, много часовъ, дамскихъ и мужскихъ футляровъ, оправленныхъ золотомъ и «pinchbec» (pinchbeak) и пр. вещи». «Въ Россiи тогда еще не

Золотая ваза съ эмалью XVIII в.
раб. Дюка.

Vase en or et émail (XVIII-e s.)
par Duc.

появлялась эта композиція». Позье покупалъ у него все и черезъ него вступилъ въ сношеніе съ братьями Дюваля въ Лондонѣ. Дюваль заболѣлъ потомъ, въ цехѣ не состоялъ, сошелъ съ ума и былъ отправленъ обратно въ Англію.

Дюгемъ. Chrétien Duhème.

Родомъ изъ Берлина, вѣроятно изъ тамошней французской колоніи; принятъ какъ зол. дѣлъ мастеръ въ и. ц. въ 1813 г.

До 1824 г. у него былъ ученикомъ Jean Duhème.

Дюкъ. Jean Duc.

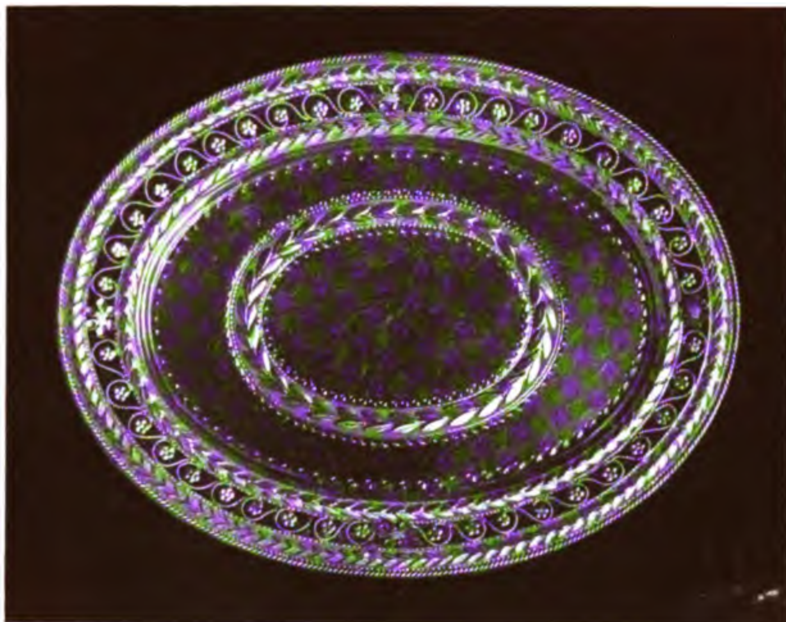
Родомъ изъ Франкфурта н./М. Ювелирный мастеръ и. ц. съ 1 марта 1770 г. Цеховой староста съ 1778 по 1785 гг. Д. былъ однимъ изъ лучшихъ ювелировъ въ С.-Петербургѣ.

Дюмонъ. Pierre Antony Dumont.

Родомъ изъ Женевы. Мастеръ и. ц. съ 1 марта 1770 г.

Дюмонъ. N. N. Dumont.

Мастеръ и. ц. съ 1799 г.



Золотое блюдце, XVIII в. раб. Кармарка. — *Petit plat en or (XVIII-e s.), par Karmarck.*

Е.

Евстифѣевъ, Иванъ.

«Золотарный» мастеръ въ 1762 г. Находился среди другихъ мастеровъ, вызванныхъ изъ С.-Петербурга въ Москву для исправленія разныхъ работъ по случаю коронаціи Императрицы Екатерины II.

Егеръ. Nicolaus Benedix Jaeger.

Прибылъ въ С.-Петербургъ съ русскимъ паспортомъ въ 1809 г. Принятъ въ мастера и. ц.

Енишъ. Johann Gottfried Jänisch.

Родомъ изъ Бреславля. Мастеръ и. ц. съ 6 авг. 1773 г.

Ернфельдъ. Jacob Adolf Jernfeldt.

Родомъ изъ шведской Финляндіи. Въ 1808 г. упомянутъ какъ мастеръ и. ц.

Ерфстремъ. Johann Jerfstroem.

Проситъ въ 1787 г. о принятіи его въ мастера и. ц.

Ессенгаузенъ. Jessenhausen.

Родомъ изъ С.-Петербурга. Ученикъ мастера А. ванъ Вунцеля съ 1767 по 1775 гг. Подмастерье въ 1775 г.

Ж.

Жарденъ. Johann Heinrich Jardin.

Мастеръ и. ц. съ 10 окт. 1787 г.

Жену. Jean Genou.

Родомъ изъ Парижа. Мастеръ и. ц. съ 8 сент. 1785 г.

З.

Зандра. Franz Sandra.

Родомъ изъ Аугсбурга. Пріѣхалъ съ паспортомъ изъ Любека въ 1793 г. Галантер. мастеръ и. ц. съ 18 янв. 1798 г. Въ 1820 г. отказывается отъ цеха.

Заръ. Tobias Christian Sahr.

Родомъ изъ Гольштейнъ-Пленъ. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 9 дек. 1779 г. Въ 1792 г. помощникъ цехов. старосты. Умеръ въ 1806 г.

Затъ. Nicolaus Leopold Saht (Saat).

Родился въ С.-Петербургѣ, ученикъ мастера W. Donath. Подмастерье въ 1800 г. Ювелиръ и мастеръ и. ц. съ окт. 1804 г. Цехов. староста съ 1815 по 1816 гг. Умеръ въ 1825 г.
Его вдова продолжала держать мастерскую.

Зауерлендеръ. Heinrich Ernst Sauerlaender.

Родомъ изъ Эрфурта. Ученикъ мастера G. Mönch. Подмастерье въ 1803 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ октября 1806 г.

Зедерстремъ. Johann Erich Söderström.

Родомъ шведъ; ученикъ мастера А. Гедлунда. Подмастерье въ 1804 г. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. около 1808 г. Умеръ въ 1810 г.

Зелиндеръ. Andreas Selinder.

Родомъ изъ Зундсвала въ Швеціи. Просилъ о принятіи его въ мастера и. ц. въ 1787 г., но потомъ отказался. Принятъ какъ галантерейный мастеръ и. ц. 11 іюля 1791 г.

Зенманъ. Hans Gustaf Soenmann.

Родомъ шведъ. Имѣлъ русскій паспортъ. Упомянутъ какъ мастеръ и. ц. въ 1808 г.

Зенпель. Johann Friedrich Senpel.

Родомъ изъ Страсбурга. Мастеръ и. ц. съ 14 ноября 1776 г.

Зибенгаръ. Johann Christopher Siebenhar.

Родомъ изъ Брауншвейга. Мастеръ и. ц. съ 10 окт. 1782 г.

Зивертъ. Ephraim Friedrich Sievert.

Переселился съ паспортомъ изъ Ростока съ 1792 г. Мастеръ и. ц. съ 4 мая 1803 г. Въ цехѣ еще въ 1818 г.

Зильцъ. Friedrich Siltz.

Мастеръ и. ц. съ 19 окт. 1743 г.

Золитандеръ. Peter Solitander (Zolicander).

Родомъ изъ Борго въ Финляндіи; сынъ пастора. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 9 ноября 1780 г. Помощникъ старосты въ 1793 г. У него кончили ученье подмастерьями съ 1787 по 1798 гг. семь учениковъ.

Золотаревъ, Тихонъ.

Сер. дѣлъ мастеръ и зильбердинеръ Высочайшаго Двора. Упоминается съ 1743 по 1750 гг.

Золотаревъ, Иванъ.

Сер. дѣлъ мастеръ, исполнившій съ 1747 по 1753 гг. многочисленные заказы для Придворной конторы. Умеръ въ 1753 г.

Зундстремъ. Johann Sundström.

Родомъ шведъ. Мастеръ и. ц. съ 10 окт. 1782 г.

Зундъ. Johann Sundt (Sund).

Родомъ изъ Зисмарскаго прихода близъ Ловизы въ Финляндіи. Учился

8 лѣтъ у мастера F. Hildebrandt. Подмастерье въ 1771 г. Мастеръ и. ц. съ 18 іюля 1778 г. Въ цехѣ еще въ 1786 г. Johann Sundt, который сдѣлался въ 1799 г. подмастерьемъ, былъ вѣроятно его сыномъ.

И.

Ивановъ, Никита.

Былъ въ 1768 и 1769 гг. вольнымъ серебр. дѣлъ мастеромъ. Работалъ для Придворной конторы, но только мелкія вещи.

І.

Іостъ. Johann Jost.

Мастеръ и. ц. съ 8 янв. 1745 г.

Золотая чашечка, раб. Кармарка. — *Petite coupe en or, (XVIII-e s.) par Karmarck.*

К.

Кайзеръ. Johann Christian Kayser.

I·CK

Родомъ изъ Гросъ-Видерича, близъ Лейпцига. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1773 г. Умеръ въ 1801 г.

Въ Имп. Эрмитажѣ хранится табакерка его работы, овальной формы, изъ кусковъ американск. лабрадора въ зол. оправѣ въ стилѣ Louis XVI, 1782 года (№ 3984).

Кайзеръ. Wilhelm Kayser.

Вѣроятно сынъ предыдущаго. Принятъ въ мастера и. ц. о. 1814 г. Въ 1830 и 1831 гг. помощникъ старосты, а въ 1832 г. староста и. ц. Въ цехѣ еще въ 1845 г.

Съ 1830 по 1833 гг. имѣлъ 4 учениковъ.

Калау. Johann Gottlieb Calau.

Родомъ изъ Дрездена. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 9 янв. 1790 г. Работалъ преимущественно золотыя вещи. Въ 1816 г. еще въ цехѣ. Съ 1798 по 1800 гг. имѣлъ трехъ учениковъ.

Карлсонъ. Carl Carlson.

Родомъ изъ Санктъ-Христины въ Финляндіи (по паспорту изъ г. Борго). Въ теченіе 7 лѣтъ ученикъ мастера І. Г. Блома. Подмастерье въ 1778 г. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 24 янв. 1785 г. Съ 1787 по 1796 гг. у него было два ученика.

Кармаркъ. Peter Karmarck.

PK

Родомъ изъ Копенгагена. Галантер. мастеръ и. ц. съ 4 апр. 1787 г.

Въ Имп. Эрмитажѣ съ 1793 г. хранится золотое блюдо его работы. Въ цехѣ еще въ 1795 г.

Каспертъ. Caspert.

Мастеръ и. ц. съ 1800 г.

Каталау. Katalau.

Мастеръ и. ц. съ 1735 г.

Катальди. Joseph Cataldi.

Родомъ изъ Рима. Работалъ сперва въ Москвѣ, гдѣ онъ получилъ званіе мастера въ 1786 г. Переселившись въ С.-Петербургъ, былъ принятъ въ мастера и. ц.

Каттани. Kecko Cattany.

Родомъ изъ Дрездена. Переселился въ С.-Петербургъ съ шведскимъ паспортомъ отъ 1775 г. Принятъ въ мастера и. ц. въ 1782 г. Хорошій ювелиръ. Съ 1788 по 1797 гг. у него кончили ученіе три ученика. Вдова его

Золотая солонка, раб. Кейбеля, поднесенная Императору Александру I С.-Петербургскимъ купечествомъ.

Salière en or, par Keibel, offerte à l'Empereur Alexandre I par les marchands de S.-Pétersbourg.

продолжала держать мастерскую и магазинъ мужа, и упоминается еще въ 1820 г.

Квидде. Ernst Ludwig Quidde.

Мастеръ и. ц. о. 1800 г.

Квитгуртъ. Johann Quitgourt.

Родомъ изъ Копенгагена. Мастеръ и. ц. съ 8 сент. 1785 г. Оставилъ С.-Петербургъ въ 1808 г.

Кеммереръ. Friedrich Kämmerer.

Родомъ изъ Саксоніи. Ученикъ гал. мастера І. Г. Кюне. Подмастерье въ 1802 г. Потомъ мастеръ и. ц.

Кеммереръ. Heinrich Wilhelm Kämmerer.

Родомъ изъ Саксоніи; вѣроятно братъ предыдущаго. Ученикъ галант. мастера К. Рудольфа. Подмастерье въ 1804 г., потомъ зол. дѣлъ и галант. мастеръ и. ц. Помощникъ цех.

старосты въ 1831 и 1832 гг. Въ цехѣ еще въ 1845 г. У него было 6 учениковъ. Его спеціальностью было изготовленіе орденскихъ знаковъ.

Кейбель. Otto Samuel Keibel.

Keibel.

Родомъ изъ г. Пазевалька въ Пруссіи. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 12 окт. 1797 г. Въ 1804 г. помощникъ старосты; въ 1807 и 1808 гг. цеховой староста.

Отличный мастеръ и ювелиръ. Кромѣ многихъ вещей его работы, находящихся въ кладовыхъ Зимняго и прочихъ дворцовъ, въ гал. драгоцѣнностей Имп. Эрмитажа хранится нѣсколько его произведеній, свидѣтельствующихъ объ его умѣлой техникѣ. Изъ его учениковъ три вышли въ подмастерья. Его сынъ унаслѣдовалъ мастерскую отца.

Кейбель. Johann Wilhelm Keibel.

Сынъ предыдущаго, прибылъ въ Россію вмѣстѣ съ отцомъ изъ г. Пазевалька въ 1797 г. Былъ ученикомъ отца до 1808 г., потомъ мастеромъ и. ц.—Съ 1825 по 1828 гг. помощникъ старосты, а въ 1828 г. цехов. староста. Работавъ сперва вмѣстѣ съ отцомъ, онъ, послѣ его смерти, унаслѣдовалъ (о. 1810 г.) мастерскую и оставилъ за собою клеймо отца, такъ что только по годамъ можно опредѣлить работы отца и сына. Онъ тоже былъ однимъ изъ лучшихъ ювелировъ и зол. дѣлъ мастеровъ. Къ декабрю 1826 г. Кейбель младшій сдѣлалъ Россійскую Императорскую корону. Съ 1836 по 1841 гг. его спеціальностью было изготовлять по порученію Капитула Императорскихъ и царскихъ орденовъ орденскіе знаки вмѣстѣ съ мастеромъ Г. В. Кеммереромъ. Въ 1841 г. еще былъ въ живыхъ. Съ 1824 по 1839 гг. изъ его учениковъ восемь вышли въ подмастерья. Однимъ изъ Кейбель сдѣланъ золотой «чайный дежене», хранящійся въ Аничковскомъ Дворцѣ.

Кенигъ. Georg König.

Родомъ изъ г. Зуля въ Тюрингенѣ. Мастеръ и. ц. съ 23 окт. 1777 г.

Кеника. Markanti Andreas (Mark Anton, Marcus) Koenika (Koeniga).

Переселился въ С.-Петербургъ изъ г. Ганау съ паспортомъ отъ 23 февр. 1793 г. Принятъ граверным мастеромъ и. ц. въ янв. 1799 г. Въ цехѣ еще въ 1805 г.

Кеппингъ. Claus Jacob Köpping (Kopping).

Родомъ шведъ. Переселился въ въ С.-Петерб. въ 1718 г. Принадлежитъ къ первымъ мастерамъ и. ц.—Въ 1724 и 1725 гг. онъ былъ помощникомъ старосты, а въ 1728 г. цеховымъ старостою. Въ 1741 г. еще былъ въ цехѣ. Его сынъ Carl Gustav Köpping учился у него съ 1729 по 1736 гг., а другой сынъ Johann Friedrich съ 1734 по 1740 гг. Кромѣ того его учениками были: Joseph Baumann (1730—1736) и Karl Sällin (1736 — 1741). Жена Кеппинга была дочерью каретнаго мастера Thomas Baumann'а и сестрою сер. дѣлъ мастера Baumann.

Кеппингъ. Johann Friedrich Köpping.

Сынъ предыдущаго, ученикъ отца съ 1734 по 1740 гг. Принятъ въ мастера и. ц. 9 іюня 1748 г. До 1763 г. онъ былъ «вольнымъ зол. дѣлъ мастеромъ», а въ 1764 г. онъ поступилъ на службу придворнымъ зильбердинеромъ. Съ 1750 по 1782 гг. онъ безпрестанно работалъ для Императорскаго Двора и былъ однимъ изъ лучшихъ С.-Петербургскихъ мастеровъ XVIII стол. Количество зол. и серебр. вещей, вышедшихъ изъ его мастерской, неимовѣрно велико. Много предметовъ его работы хранятся въ Императорскихъ дворцовыхъ кладовыхъ. Кеппингъ умеръ въ 1783 г. Учениками его были: І. Б. Блиммикъ (1750—1758); Х. Вегенеръ (1750 — 1760); В. Лошкейтъ (1750—1763); А. Форсбергъ (1750 — 1764); К. Л. Пашъ (1760—1767); Э. І. Шеппнгъ (1763—1770); А. Ватстенъ (1769 — 1775); А. Гестгаузенъ (1769—1777); І. І. Басковицъ (1769—1779).

Керхерсонъ. Alexander Kercherson (Kerherson).

Родомъ изъ Кексгольма, сынъ предыдущаго. Съ 1790 по 1797 гг. ученикъ мастера Х. Нильсона. Подмастерье въ 1797 г. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ октября 1804 г.

Керхерсонъ. Peter Kercherson (Kerson).

Родомъ изъ г. Вильманстранда, переселился изъ Кексгольма, гдѣ учился, въ С.-Петербургъ и былъ принятъ въ зол. дѣлъ мастера и. ц. Умеръ въ 1815 г. 18 декабря.

Кіандеръ. Georg Kyander.

Родомъ изъ Вильманстранда. Въ 1758 г. мастеръ и. ц. Въ цехѣ еще въ 1787 г. У него было 4 ученика.

Классенъ. Wilhelm Gottlieb Klassen.

Переселился въ С.-Петербургъ съ паспортомъ, выданнымъ въ г. Дерптѣ 9 февр. 1805 г. Упоминается какъ мастеръ и. ц. въ 1810 г.

Климпшъ. Simon Peter Klimpsch (Klimsch).

Родился въ С.-Петербургѣ. Ученикъ мастера П. Потайна съ 1756 по 1762 гг. Сдѣлавшись подмастерьемъ, былъ съ

Золотая табакерка, раб. Кейбеля. *Tabatière en or (XVIII-e s.), par Keibel.*

Кіандеръ. Georg Kyander.

Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 15 янв. 1791 г. Ученикъ предыдущаго.

Кіандеръ. Joran Kyander.

Родомъ изъ Вильманстранда. Сынъ портного. Учился 5 лѣтъ у мастера Э. Лидмана. Въ 1781 г. подмастерье.

Кизлингъ. Johann Daniel Kiesling.

Родился въ С.-Петербургѣ. Саксонскій подданный. Ученикъ мастера Лубье; подмастерье въ янв. мѣсяцѣ 1790 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 12 мая 1796 г.

Кинтелеръ. Friedrich Wilhelm Künteler (Künsteler).

Подмастерье и. ц. въ 1718 г.

1763 по 1762 гг. въ отъѣздѣ, а вернувшись былъ принятъ 27 февраля 1772 г въ мастера и. ц. Цеховой староста въ 1786 и 1787 гг.

Клинкъ. Johann Daniel Klinck (Klinckhe).

Принятъ въ мастера и. ц. 20 іюля 1742 г.

Клисманъ. Georg Klithmann (Klistmann, Klifmann).

Принятъ въ мастера и. ц. въ 1735 г.

Кнауфъ. Hans Friedrich Knauff.

Переселился въ С.-Петербургъ изъ г. Киля съ датскимъ паспортомъ отъ 1 ноября 1784 г.

Упомянутъ какъ мастеръ и. ц. въ 1808 г.

Кобъ. Johann Salomon Kob.

Родомъ изъ Гильдбурхгаузена въ Саксоніи. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 30 мая 1787 г. Въ 1794 г. еще въ цехѣ.

Колленсъ. Collens.

Мастеръ и. ц. съ 3 окт. 1792 г.

Кольбъ. Friedrich Joseph Kolb.

Kolb **FK**

Родомъ изъ епископства Вюрцбурга въ Баваріи, прибылъ въ Россію около 1793 г. и сдѣлался ученикомъ зол. дѣлъ мастера Х. Ф. Мерца. Въ 1798 г. подмастерье; съ мая мѣсяца 1806 г. мастеръ и. ц. Въ 1822 и 1824 гг. былъ помощникомъ цехов. старосты. Считался однимъ изъ лучшихъ ювелировъ и зол. дѣлъ мастеровъ и получалъ много заказовъ отъ Придворной конторы. Его дѣла особенно процвѣтали съ 1820 по 1825 гг.

Учениками его были: К. Краузе (1808—1815), О. Пальманъ съ 1821 г., В. Матлинъ съ 1822 г., Семенъ (sic!) Гиршфельдъ въ 1822 г.

Кондинъ. Simon Mattiassohn Condin.

Прибылъ съ шведскимъ паспортомъ въ 1806 г. Принятъ въ томъ же году въ мастера и. ц. и долженъ платить штрафъ за исполненіе работъ, не будучи приписаннымъ къ цеху. Умеръ до 1818 г.

Конрадтъ. Samuel Gottlieb Conradt (Conrady).

Мастеръ и. ц. съ 6 сент. 1754 г. Въ 1786 г. еще въ цехѣ. Въ 1768 и 1770 гг. у него было два ученика.

Костелевъ, Иванъ.

Упомянутъ какъ сер. дѣлъ мастеръ въ 1764 и 1767 гг. Работалъ для Двора Вел. Князя Павла Петровича.

Кохендерферъ. Bernhard Johann Kochendoerffer.

Родомъ лифляндецъ. Зол. дѣлъ и галантерейный мастеръ съ 1806 г. Въ цехѣ еще въ 1825 г. Шесть учениковъ кончили у него ученіе съ 1820 по 1825 гг.

Кохъ. Georg Koch.

Мастеръ и. ц. съ 25 іюля 1749 г.

Кохъ. Jesaias (Josias) Koch.

Родомъ изъ Гессенскаго курфюршества. Въ 1803 г. имѣлъ русскій паспортъ. Упомянутъ между мастерами и. ц. въ 1808 г.

Кранъ. Johann Peter Cran.

Мастеръ и. ц. съ 8 янв. 1745 г.

Краутведель. Johann Georg Krautwedel (Krautwegen).

Родомъ изъ г. Пернавы Лифляндской губ. Мастеръ и. ц. съ 13 мая 1779 г.

Чайникъ изъ вызолоченнаго серебра, раб. Кеппинга. — *Théière en argent doré (XVIII-e s.), par Köpping.*

Въ 1787 и въ 1792 гг. помощникъ цехов. старосты.

Краутведель. Samuel Krautwedel.

Вѣроятно братъ предыдущаго. Галантер. мастеръ и. ц. съ 3 мая 1792 г.

Кребсъ. Johann Carl Krebs.

Родомъ изъ г. Данцига. Работалъ въ мастерской Г. Унгера, а 8 авг. 1789 г. принятъ въ серебр. дѣлъ мастера и. ц. Въ цехѣ еще въ 1793 г.

Крей. Matthias Friedrich Krey (Kray).

Родомъ датчанинъ, переселился въ С.-Петербургъ изъ г. Киля.
Галантерейный мастеръ и. ц. съ 3 сент. 1794 г. Въ цехѣ еще въ 1804 г. У него было 4 ученика.

Крейзихъ. Johann Christian Kreisich.

Мастеръ и. ц. Въ 1806 г. онъ тайно бѣжалъ изъ С.-Петербурга и болѣе не возвращался. Въ 1820 г. цехъ выдалъ вдовѣ его объ этомъ свидѣтельство.

Крекенъ. Georg Jacob Kreeken.

Родомъ изъ Гамбурга; переселился въ С.-Петербургъ съ паспортомъ изъ г. Любека въ 1773 г.
Принятъ въ мастера и. ц. 18 янв. 1786 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

Креснеръ. Johann Kressner.

Родомъ изъ г. Риги. Принадлежитъ къ Рижской фамиліи серебр. дѣлъ мастеровъ, давшей этому ремеслу съ 1661 по 1758 гг. четырехъ мастеровъ.
Съ 8 сент. 1785 г. мастеръ и. ц. Въ цехѣ еще въ 1790 г.

Кронваль. Gustav Friedrich Cronwall.

Прибылъ съ шведскимъ паспортомъ изъ Стокгольма 24 іюля 1801 г. Мастеръ и. ц. (ювелиръ) съ октября 1806 г. Въ 1808 г. долженъ платить штрафъ, потому что принялъ въ мастерскую ученика мастера Кольба, безъ вѣдома послѣдняго.

Кротманъ. Joseph Krothman (Krothmar).

Родомъ изъ Вѣны.
Принятъ въ мастера и. ц. въ маѣ мѣс. 1805 г.

Кунце. J. P. Kuntze.

Родомъ изъ Франкфурта н./М. Зол. дѣлъ. мастеръ и. ц. съ 1780 г. Умеръ въ 1805 г.

Кунцендорфъ. Georg Kuntzendorff.

Принятъ въ мастера и. ц. въ іюнѣ мѣсяцѣ 1748 г. Въ 1760 г. цехов. староста до 1775 г. Съ 1763 г. получалъ неоднократно заказы отъ Придворной конторы. Онъ работалъ временно вмѣстѣ съ мастеромъ Дейхманомъ и считался отличнымъ серебрянникомъ.
Учениками его были: до 1765 г. его пасынокъ Michael Dörling; до 1773 г. Friedrich Wilhelm Demuth.
Сынъ его: Franz Georg K., родившійся въ С.-Петербургѣ, кончилъ въ 1780 г. ученіе у мастера Х. Д. Дебельтъ.

Купреяновъ, Мануилъ.

Упомянутъ какъ серебр. дѣлъ мастеръ русск. вѣчнаго цеха въ 1804 и 1811 гг.

Кутнауеръ. Joseph Kutnauer.

Родомъ изъ г. Праги. Принятъ въ мастера и. ц. 10 окт. 1782 г. Въ 1786 г. пропалъ безъ вѣсти.

Кутнауеръ. Wenzel Kutnauer.

Братъ предыдущаго. Упомянутъ какъ мастеръ и. ц. въ 1786 г.

Куэтъ, Carl Couette (Coyette, Couet).

Родился въ Москвѣ. Мастеръ и. ц., получаетъ въ 1777 г. пособіе отъ цеха.

Куэтъ. Carl Couette.

Представилъ прусскій паспортъ изъ Данцига въ 1806 г. Принятъ въ мастера и. ц. 16 янв. 1794 г.

Кюне. Johann Gottfried Kühne.

Родомъ изъ Саксоніи, откуда имѣлъ паспортъ съ 1797 г. Принятъ въ галантер. мастера и. ц. въ 1800 г. Зять мастера Рейнгардта. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

Золотая ваза фаб. Адора.
Собственность Е. И. В. Государыни Императрицы Александры Феодоровны.

Vase en or, travail d'Adore. St. Petersburg (XVIII-e s.) appartenant à S. M. I. l'Impératrice Alexandra Feodorovna.

Кюстеръ. Carl Ludwig Küster.

Родомъ изъ г. Люнебурга. Учился у зол. дѣлъ мастера Г. Н. Лихта; подмастерье въ 1802 г., а потомъ мастеръ и. ц. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

Л.

Лакманъ. Johann Matthias Lackmann.

Учился у мастера Бевера. Серебр. дѣлъ мастеръ съ 11 апр. 1789 г.

Ланге. Johann Hermann Lange.

Переселился въ С.-Петербургъ съ русскимъ паспортомъ отъ 25 янв. 1777 г. изъ г. Ревеля. Упомянутъ какъ мастеръ и. ц. въ 1808 г.

Ланге. Lange.

Принятъ въ мастера и. ц. въ 1799 г.

Лангъ. Alexander Lang.

Родился въ С.-Петербургѣ. Въ теченіе 7 лѣтъ ученикъ мастера и ювелира І. Б. Гасса (Gass). Въ апрѣлѣ мѣс. 1765 г. подмастерье. Мастеръ и. ц. съ 6 авг. 1773 г. Въ Имп. Эрмитажѣ хранятся табакерки (№ 4059 и № 4462) его работы. Лангъ былъ отличнымъ ювелиромъ.

Табакерка XVIII в., раб. Линке. — *Tabatière du XVIII-e s., par Lincke.*

Ламинитъ. Gottfried Laminit.

Мастеръ и. ц. съ 11 іюня 1752 г. Въ 1786 г. скончался.

Ланге. Carl Gottlieb Lange.

Родомъ изъ Дрездена. Переселился въ 1790 г. изъ Лейпцига, гдѣ обучался ремесламъ, въ С.-Петербургъ. Принятъ въ зол. дѣлъ мастера и. ц. 17 окт. 1791 г. Въ 1818 г. вышелъ изъ цеха.

Лангъ. Johann Friedrich Lang.

Родомъ изъ Берлина. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 29 янв. 1778 г. Умеръ 5 мая 1805 г.

Латинъ, Иванъ.

«Изъ дворовыхъ людей ген.-маіора Сергѣя Кушелева». Родился въ 1767 г. Въ 1810 и 1811 гг. упомянутъ какъ мастеръ русск. вѣчн. цеха. Работалъ еще въ 1825 г. сервизы, ложки,ситки, ризы и вѣнцы.

Лебланъ. François Le Blanc.

Родомъ изъ «Mesavett en Chablais, province de Savoye». Мастеръ и. ц. съ 28 ноября 1775 г. Въ цехѣ еще въ 1786 г.

Левицъ. Johann Michael Loewitz.

Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. въ 1793 и 1797 гг.

Левицъ. Bernhard Georg Loewitz.

Родомъ изъ Ревеля; прибылъ съ русскимъ паспортомъ въ 1783 г. Принятъ въ сер. дѣлъ мастера и. ц. 11 мая 1797 г. Вышелъ изъ цеха 6 іюня 1819 г.

Леманъ. Christian Lehmann.

Упомянутъ какъ мастеръ и. ц. въ 1752 г., когда отдалъ своего сына на 7 лѣтъ въ ученіе къ мастеру М. К. Дюболону. Въ цехѣ еще въ 1788 г.

Леманъ. Gottfried Heinrich Lehmann.

Датчанинъ. Родился въ Берлинѣ, откуда прибылъ съ датскимъ паспортомъ въ 1782 г. Принятъ зол. дѣлъ мастеромъ въ и. ц. въ 1788 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г. У него было 5 учениковъ.

Леманъ. Gustav Carl Lehmann.

Родомъ изъ Берлина, откуда переселился съ прусскимъ паспортомъ съ 1793 г. Галантер. мастеръ и. ц. съ 1800 г. Въ цехѣ еще въ 1805 г.

Леманъ. Gustav David Lehmann.

Родомъ изъ Стральзунда. Переселился въ С.-Петербургъ изъ Гамбурга съ паспортомъ отъ 14 іюля 1792 г. Принятъ въ мастера и. ц. въ 1801 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

Леманъ. Carl Lehmann.

Родомъ изъ Берлина. Граверный мастеръ и. ц. въ 1806 г.

Лео. Jacob Leo.

Принадлежитъ вѣроятно къ Кенигсбергской фамиліи зол. и сер. дѣлъ мастеровъ. Онъ не принадлежалъ къ и. ц. Работы его извѣстны съ 1769 по 1773 гг. Хотя онъ и получалъ заказы отъ придворной конторы,—произведенія его не отличаются изяществомъ. Онъ брался за исполненіе обронной работы въ большихъ размѣрахъ, но рисунки плохи и исполненіе грубое. Нѣкоторыя вещи его работы хранятся въ кладовыхъ Зимняго Дворца, а въ 1905 г. находилась у антиквара Ф. П. Кручинина золоченая чаша съ русскимъ орнаментомъ.

Лерхе. Friedrich Lerche.

Родомъ изъ Копенгагена. Мастеръ и. ц. съ 8 сент. 1785 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

Леръ. Johann Georg Löhr (Löhre).

Родомъ изъ Бейрейта. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 30 мая 1787 г. Его вдова продолжала держать мастерскую мужа и упоминается еще въ 1794 г.

Лесгафтъ. Johann Carl Lesshafft.

Родомъ изъ Берлина. Ученикъ граверпаго мастера Marcanti Konika. Подмастерье съ января 1805 г. Въ 1808 г. упомянутъ какъ граверный мастеръ и. ц. Въ 1820—1822 гг. товарищъ старосты. Съ марта мѣс. 1822 г. цеховой староста. Въ 1831 г. еще въ цехѣ. У него было 5 учениковъ.

Либманъ, Иванъ Liebmann.

Онъ не принадлежалъ къ и. ц. Во время царствованія Императрицы Анны Іоанновны онъ исполнялъ довольно крупные заказы для Высочайшаго Двора. Его можно считать однимъ изъ лучшихъ С.-Петерб. мастеровъ того времени. Въ 1762 г. на коронаціи Императрицы Екатерины II, онъ находился въ Москвѣ среди масте-

ровъ, вызванныхъ изъ С.-Петербурга для исправленія разныхъ работъ. Въ 1741 г. онъ получилъ 2 пуда 39 ф. серебра отъ придворной конторы «на дѣло нахтышей».

Лидманъ. Erik Lidtman (Lidman, Leiman, Leibman, Liebman).

Родомъ шведъ. Принятъ въ мастера и. ц. 22 іюля 1767 г. Получалъ заказы отъ придворной конторы. Съ 1767 г. зильбердинеръ Высочайшаго Двора. Въ цехѣ еще въ 1782 г. У него было 4 ученика. Не слѣдуетъ его смѣшивать съ мастеромъ Иваномъ Либманомъ. Въ кладовыхъ Зимняго Дворца хранятся нѣкоторые предметы его работы.

Лиліенвальтъ. Joheios Adulf Lilienwalt.

Мастеръ и. ц. съ 20 іюля 1742 г.

Линдбергъ. Elias Lindberg.

Мастеръ и. ц. съ 6 окт. 1764 г. Въ цехѣ еще въ 1775 г.

Линдбергъ. Erik Johann Lindberg.

Родомъ шведъ. Прибылъ изъ Швеціи съ русскимъ паспортомъ. Въ теченіе 5 лѣтъ былъ ученикомъ мастера Калау. Подмастерье въ 1798 г., потомъ ювелиръ и сер. дѣлъ мастеръ и. ц. Въ живыхъ еще въ 1825 г.

Линдблюмъ. Christian Lindblum.

Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 21 іюля 1796 г. У него было до 1799 г. два ученика.

Табакерка XVIII в. раб. Ланге. — *Tabatière du XVIII-e s. par Lang.*

Линде. Johann Linde.

Родомъ изъ Кексгольма. Въ теченіе 5 лѣтъ былъ ученикомъ мастера Алекс. Гильдебрандта. Подмастерье въ 1793 г. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 21 іюля 1796 г.

Его братъ Peter Nicolas Linde учился у мастера К. Берга и сдѣлался въ 1794 г. подмастерьемъ.

Линдстремъ. Heinrich Lindström.

Прибылъ съ шведскимъ паспортомъ отъ 1798 г. Принятъ въ мастера и. ц. въ 1799 г. Въ цехѣ еще въ 1810 г.

Линдъ. Carl Lind.

Родомъ изъ Вильманстранда. Ученикъ мастера К. Фарина. Подмастерье

въ 1790 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 12 мая 1796 г.

Линке. Carl Reinhold Lincke (Link).

Родомъ изъ Данцига. Мастеръ и. ц. съ 10 окт. 1782 г. Работалъ для придворной конторы въ 1788 г.

Линке. Benjamin Gottlieb Lincke.

Родомъ изъ Данцига. Вѣроятно братъ предыдущаго. Прибылъ съ паспортомъ отъ русскаго консула въ 1776 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 17 окт. 1791 г. Въ 1808 г. еще въ цехѣ. Въ 1819 г. упоминается его сынъ Alexander Lorenz L., родившійся въ С.-Петербургѣ.

Лисъ. Charles Lys (Charl Lysse, Carl Liehs, Carl Scharliehs).

Цеховой староста и. ц. въ 1728 г. Онъ умеръ до 1746 г.
Учениками его были: Johann Hell (1725—1730); F. A. Harzberg (1732—1738); P. Schweickart до 1736 г.

Лихтъ. Nathanael Gottlob Licht.

Родился въ Царствѣ Польскомъ. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 8 сент. 1785 г. Въ 1798 и 1799 гг. помощникъ старосты, а въ 1800 г. цеховой староста. Умеръ 17 окт. 1806 г. У него было 6 учениковъ.

Локотели. Anton Locotely.

Родомъ изъ Вѣны. Мастеръ и. ц. съ 28 ноября 1775 г.

Лорэ. Antoine Loret.

Родомъ изъ Парижа. Мастеръ и. ц. съ 10 окт. 1782 г.
Оставилъ С.-Петербургъ въ сентябрѣ 1787 г.

Лошкейтъ. Andreas Wilhelm Loschkeitt.

Родомъ изъ г. Нарвы. Учился въ теченіе 6 лѣтъ у мастера Г. Кеппинга. Подмастерье и. ц. съ 1763 г.

Лубьэ. Jean François Loubier.

Родомъ изъ Берлина (изъ тамошней французской колоніи). Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 25 апрѣля 1776 г. Помощникъ старосты въ 1786 и 1790 гг. Цеховой староста въ 1792 г. Вышелъ изъ цеха въ 1816 г. Съ 1782 по 1794 гг. у него было 7 учениковъ (3 француза, 3 русскихъ и 1 нѣмецъ). Лубьэ былъ однимъ изъ лучшихъ ювелировъ своего времени. Ему было поручено Императрицей Екатериной II сдѣлать Императорскую корону, которую однако Лубьэ кончилъ только къ коронованію Императора Павла I.
Онъ имѣлъ званіе придворнаго ювелира.

Лубьэ. Jean Pierre Loubier.

Сынъ предыдущаго. Родился въ Берлинѣ. Учился въ теченіе 4-хъ лѣтъ у отца. Подмастерье въ 1792 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1801 г. Въ 1819 и 1820 гг. помощникъ старосты; съ 1821 г. до марта мѣсяца 1822 г. цеховой староста.

Лудвигъ. Johann Wilhelm Ludwig.

Родомъ изъ Гамбурга. Упомянутъ какъ сер. дѣлъ мастеръ и. ц. въ 1808 г. Въ цехѣ еще въ 1821 г.

Лудъ. Jacob Lud.

Мастеръ и. ц. съ 1721 г.

Лумбергъ. Johann Franz Lumberg.

Родомъ шведъ. Родился въ С.-Петербургѣ. Въ 1786 г. имѣлъ русскій паспортъ. Принятъ въ зол. дѣлъ мастера и. ц. 16 янв. 1788 г. Помощникъ старосты въ 1807 г. Цеховой староста въ 1808 г.

Лундгренъ. Johann Casper Lundgreen.

Родомъ изъ г. Або.
Принятъ въ серебр. дѣлъ мастера въ 1787 г.

Лундтъ. Just Nicolaus Lundt.

Родомъ изъ Гузума (Husum) въ Голштиніи. Принятъ въ сер. дѣлъ ма-

стера и. ц. 25 апрѣля 1776 г. Въ 1787 г. товарищъ цехового старосты. Получалъ заказы отъ Высочайшаго Двора. Главная работа его—это т. н. «Митавскій» столовый серебр. сервизъ, сдѣланный имъ въ 1783 г. и хранящійся понынѣ въ кладовыхъ Зимняго Дворца. Сервизъ теперь еще состоитъ изъ 68 большихъ и 30 малыхъ предметовъ.

Съ 1775 по 1781 гг. его ученикомъ былъ Andreas Turin.

Табакерка XVIII в., раб. Линка. *Tabatière du XVIII-e s. par Lincke.*

Лундтъ. Johann William (Lenss Willias) Lundt.

Сынъ столярнаго мастера Зерна (Sern) Лундта. Учился 7 лѣтъ у мастера В. І. Ровинга. Подмастерье въ 1778 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 18 янв. 1798 г. А. Бонгъ кончилъ у него ученіе въ 1803 г.

М.

Максимовъ. Илья.

Упомянутъ какъ вольный сер. дѣлъ мастеръ въ 1773 г. Онъ получилъ мелкіе заказы отъ придворной конторы и состоялъ членомъ русскаго цеха.

Мальмстремъ. Andreas Malmström.

Мастеръ и. ц. съ 1 марта 1770 г.

Мальмъ. Samuel Malm.

Родомъ изъ Фридрихсгама. Въ теченіе 8 лѣтъ-ученикомъ мастера І. К. Гофмана. Подмастерье въ 1771 г. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 22 янв. 1784 г. Умеръ 5 янв. 1807 г.

Маркъ. Louis François de la Marc.

Родомъ изъ Парижа. Мастеръ и. ц. съ 23 окт. 1777 г.

Табакерка XVIII в., раб. Линка. *Tabatière du XVIII-e s. par Lincke.*

Мароненъ, (Маролинъ). Johann Maronen (Marolin).

Родомъ изъ г. Выборга. 5 лѣтъ ученикомъ мастера Экбека. Подмастерье въ 1799 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1798 г.

Мароненъ (Маролинъ). Friedrich Maronen. (Marolin).

Шведскій подданный. Мастеръ

и. ц. съ 1799 г. Въ цехѣ еще въ 1806 г.

Мартенсъ. Johann Martens.

Зять кухмистера Фридриха Шмиттена; ученикъ мастера Корнилія Бибо. Въ 1733 г. подмастерье. Съ 1735 г. мастеръ и. ц.

Мартинъ. François Martin.

Родомъ изъ Мастрихта въ Голландіи. Переселился въ С.-Петербургъ изъ Гамбурга. Упомянутъ какъ мастеръ и. ц. въ 1808 г.

Маурисъ. Mauris.

Проситъ о принятіи его въ мастера и. ц. въ 1805 г.

Мейбомъ. Johann Wilhelm Meybohm (Meybaum).

Родился въ С.-Петербургѣ, шведскаго происхожденія. Съ 8 сент. 1785 г. зол. дѣлъ мастеръ и. ц. Имѣлъ сына Александра, который въ 1819 г. получаетъ свидѣтельство отъ цеха. Въ 1793 г. у него кончилъ ученіе J. A. Eudet.

Мейеръ. Carl Friedrich Meyer.

Родомъ изъ Нарвы. Ученикъ мастера І. В. Буша. Подмастерье въ 1791 г. Принятъ зол. дѣлъ мастеромъ и. ц. 4 мая 1803 г. Въ 1806 г. упоминается его вдова.

Мейсель. Johann Gottlieb Meissel.

Родомъ саксонецъ. Имѣлъ паспортъ отъ саксонскаго посланника съ 1774 г. Въ 1808 г. упомянутъ какъ мастеръ и. ц.

Мейснеръ. Johann Ehrenfried Meissner.

Мастеръ и. ц. съ 25 іюня 1766 г. Въ то же время упоминается какъ мастеръ Ernst Friedrich Meissner; кажется, что это одно и то же лицо. У Эрнеста Фридриха были учениками: Н. Гренъ съ 1766—1773 г., и Я. Франкъ съ 1774—1781 гг.

Мейснеръ. Johann Meissner (Meysner).

Родомъ изъ Берлина. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 29 янв. 1778 г. Въ 1792 г. еще въ цехѣ.

Мейснеръ. Johann Friedrich Meissner.

Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 3 окт. 1790 г.

Мелленброкъ. Wilhelm Gotthard Moellenbrock.

Родомъ изъ Пруссіи. Прибылъ съ паспортомъ изъ Митавы съ 1793 г. Мастеръ и. ц. съ 1798 г. Вышелъ изъ цеха 3 марта 1818 г.

Менхъ. Gottfried Mönch.

Упомянутъ какъ зол. дѣлъ мастеръ и. ц. въ 1800 и 1803 гг.

Мерингъ. Johann Friedrich Möring.

Родомъ изъ г. Ревеля. Мастеръ и. ц. съ 10 окт. 1782 г.

Мерцъ. Christoph Friedrich Mertz.

Родомъ изъ г. Эльсница въ Саксоніи. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 8 сент. 1785 г. Въ 1793 и 1794 гг. помощникъ старосты, а въ 1797 г. цеховой староста.
Обратился въ 1808 г. къ министру Румянцеву, чтобы быть принятымъ въ гильдію. Съ 1796—1804 гг. у него кончили ученіе 10 учениковъ.

Мерцъ. Gottlieb Ehrenfried Mertz.

Упомянутъ между мастерами и. ц. въ 1808 г.

Метро. Jacques François Metrot.

Родомъ французъ. Галантерейный мастеръ и. ц. въ 1789 г. Въ 1792 г. у него кончилъ ученіе А. Г. Гудендорфъ.

Мироновъ, Иванъ.

Упомянутъ какъ вольный serебр. дѣлъ мастеръ въ 1770 и 1771 гг. Получалъ мелкіе заказы отъ придворной конторы. Временно работалъ вмѣстѣ съ мастеромъ Кеппингомъ. Въ 1825 г. упоминается какъ мастеръ, сдѣлавшій ризы, Федоръ Мироновъ.

Михайловъ, Андрей.

Крестьянинъ Ярославской губ., Углицкаго уѣзда, Перусилишной волости, деревни Федотово. Родился въ 1767 г. Вступилъ въ 1811 г. въ вѣчный русскій цехъ.

Михельманъ. Johann Christoph Michelmann.

Мастеръ и. ц. съ 28 сент. 1740 г.

Модинъ. Peter Modien (Modihn).

Родомъ шведъ изъ Зундвальда. Имѣлъ паспортъ съ 1774 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 21 іюля 1781 г. Умеръ въ январѣ мѣсяцѣ 1815 г.

Моргенротъ. Johann Friedrich Morgenroth.

Прусскій подданный. Родился въ С.-Петербургѣ. Въ теченіи 5 лѣтъ ученикомъ мастера П. Ф. Шоппа. Въ 1795 г. подмастерье. Въ 1800 г. зол. дѣлъ мастеръ и. ц.

Моргенротъ. Carl Morgenroth.

Вѣроятно братъ предыдущаго. Въ теченія 5 лѣтъ ученикомъ мастера Л. Билона. Подмастерье въ 1799 г. Потомъ зол. дѣлъ мастеръ и. ц. Въ цехѣ еще въ 1824 г.

Моргенротъ. Johann Friedrich Morgenroth.

Вѣроятно братъ предыдущихъ. Родился въ С.-Петербургѣ. Ученикъ мастеровъ Рейнгарда и Кюне. Подмастерье въ 1800 г.; потомъ галантерейный мастеръ и. ц. Въ цехѣ еще въ 1820 г.

Моргенротъ. Daniel Morgenroth.

Вѣроятно братъ предыдущихъ; родился въ С.-Петербургѣ. Ученикъ мастера Кейбеля. Подмастерье въ 1803 г.; потомъ галантерейный мастеръ и. ц. Въ 1820 г. отказывается отъ цеха и получаетъ о томъ свидѣтельство.

Морицъ. Moritz.

Упомянутъ какъ мастеръ и. ц. въ 1805 г.

Моръ. Jacob Mohr.

Мастеръ и. ц. съ 25 окт. 1746 г.

Моръ. Johann Arndt Mohr.

Родомъ изъ Лифляндской губ. Былъ въ теченіи 7 лѣтъ ученикомъ мастера Хр. Гебельта. Подмастерье въ 1771 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 14 ноября 1776 г. Помощникъ цех. старосты въ 1787 г. Умеръ 8 мая 1819 г.

Моръ. Johann Samuel Gottlieb Mohr.

Родился въ С.-Петербургѣ; сынъ корнета кирасирскаго полка Іоанна Христофора Мора. Въ теченіи 7 лѣтъ ученикомъ мастера І. Гассельгрена. Подмастерье въ 1778 г.

Мюкенстурмъ. Johann Philipp Mückensturm.

Родомъ изъ г. Кенигсберга. Мастеръ и. ц. съ 11 сент. 1775 г.

Мюллеръ. Carl Gustav Müller.

Въ теченіи 7 лѣтъ ученикомъ мастера Якова Дюболона. Въ 1749 г. подмастерье.

Мюллеръ. Hans Joachim Müller.

Родомъ изъ Любека. Мастеръ и. ц. съ 13 мая 1779 г.

Мюллеръ. Johann Friedrich Müller.

Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 12 окт. 1797 г. Въ цехѣ еще въ 1805 г.

Мюллеръ. Erdmann Friedrich Müller.

Прибылъ изъ Саксоніи съ паспортомъ отъ 1798 г. Упомянутъ какъ мастеръ и. ц.

Мюллеръ. Müller.

Въ 1794, 1796, 1804, 1805 и 1806 г.г. приняты были разные Мюллеръ мастерами и. ц., коихъ имена не извѣстны.

Мюллеръ. George Daniel Müller.

Имѣлъ паспортъ изъ Стральзунда съ 1792 г. Упомянутъ какъ мастеръ и. ц. въ 1808 г. Въ 1821 г. въ бѣдности и боленъ; получаетъ пособіе отъ цеха.

Мюльбергъ. Johann Wilhelm Mülberg.

Родомъ изъ г. Ротенбурга на Фульдѣ; уже тамъ былъ мастеромъ и имѣлъ собственную мастерскую. Переселившись въ С.-Петербургъ былъ принятъ въ мастера и. ц. 5 ноября 1772 г.

Мюрбергъ. Andreas Mürberg (Mührberg).

Родомъ изъ Молы въ Финляндіи, сынъ кантора; учился 7 лѣтъ у мастера Georg Kiander. Подмастерье въ 1774 г. Мастеръ и. ц. съ 18 іюля 1778 г. Въ цехѣ еще въ 1786 г.

Н.

Натеръ. Lorenz Natter.

Зол. дѣлъ мастеръ изъ Бибераха, работавшій во Флоренціи и, по нѣкоторымъ заграничнымъ свѣдѣніямъ, въ С.-Петербургѣ, во второй половинѣ XVIII вѣка. Однако мы здѣсь никакихъ слѣдовъ о немъ не нашли.

Невицъ. Peter Newitz.

Сынъ Іоанна Невицъ. Ученикъ мастера В. Дункеля съ 1727—1734 г. Мастеръ и. ц. съ 8 янв. 1745 г. Учениками его были: J. J. Baskiewitz съ 1746—1758 г. и C. Fröding съ 1751—1756 г.

Нейбомъ. Peter Neubom (Nibom).

Родомъ изъ Фридрихсгама. Въ теченіи 5 лѣтъ ученикомъ въ мастерской вдовы мастера Элерса. Въ 1794 г. подмастерье; серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 18 янв. 1798 г. Въ 1805 г. у него кончилъ ученіе Адамъ Кендиненъ.

Нейкирхъ. Johann Neukirch.

Мастеръ и. ц. съ 1 янв. 1768 г. Въ 1770 г. кончилъ у него ученіе І. Г. Фельдингъ.

Нейманъ. Carl Gustav Neymann.

Родился въ С.-Петербургѣ. Сынъ портного. Съ 1762—1768 г. ученикъ мастера З. Г. Конрада. Мастеръ и. ц. съ 1775 г.

Неймаркъ. Nermann Samuel Neumarck.

Проситъ о принятіи его въ мастера и. ц. 18 янв. 1798 г.

Неплинъ. David Neplin.

Родомъ изъ Выборга; сынъ тамошняго гражданина. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 21 іюля 1796 г. Умеръ въ 1814 г. Сынъ его Симонъ учился у него и сдѣлался въ 1799 г. подмастерьемъ.

Нессинъ. Andreas Nessin (Nessien).

Родомъ изъ Выборга, откуда прибылъ съ паспортомъ отъ 1784 г. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 21 янв. 1796 г.

Серебро изъ Митавскаго сервиза, раб. Ю. Лундта.

Service du XVIII-e s. en argent, par J. Lundt.

Нигольмъ. Peter Nieholm.

Проситъ о принятіи его въ мастера и. ц. въ 1802 г. Упомянутъ какъ сер. дѣлъ мастеръ въ 1825 г.

Нигольмъ. Carl Christoph Nyholm.

Родомъ изъ Копенгагена. Въ 1808 г. упомянутъ какъ зол. дѣлъ мастеръ и. ц. Ушелъ изъ цеха въ 1820 г. Держалъ мастерскую еще въ 1828 г.

Никола. Antoine Nicolas.

Переселился въ С.-Петербургъ съ охранной грамотой 25/13 іюня 1807 г., выданной ему посланникомъ, графомъ Лендорфомъ. Зол. дѣл. и галантерейный мастеръ и. ц. съ 1798 г. Въ 1822 г. помощникъ старосты, а съ 1824-1825 г. цеховой староста. Съ 1803 по 1831, болѣе семи человѣкъ кончили у него ученіе.

Нильсонъ. Christian Nielson.

Родомъ изъ Копенгагена. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1777 г. Въ 1788 г. помощникъ старосты, а въ 1789—1790 г. цеховой староста. Съ 1787 по 1797 г. у него 3 ученика кончили ученіе.

Нильсонъ. Matthias Warnihim Nilson (то же: Nathan W. Nilson).

Родомъ изъ Карлстада въ Швеціи. Галантерейный мастеръ и. ц. съ 9 дек. 1779 г. Умеръ въ 1790 г.

Новакъ. Joseph Nowack.

Родомъ изъ Праги. Мастеръ и. ц. съ 10 окт. 1782 г. Въ цехѣ еще въ 1787 г.

Новакъ. Franz Nowack.

Родомъ изъ Праги. Вѣроятно братъ предыдущаго. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1783 г. Съ 1788 по 1800 г. 4 ученика кончили у него ученіе.

Нодэ. Pierre Naudé.

Мастеръ и. ц. въ 1734 и 1740 гг.; ученикомъ его былъ Стефанъ Адамъ.

Норманъ. Jacob Norman.

Принятъ въ мастера и. ц. въ 1741 г.

Норстремъ. Peter Norström.

Ученикъ І. Ф. Дункеля; подмастерье въ 1752 г. Мастеръ и. ц. съ 31 дек. 1760 г. Помощникъ цеховаго старосты съ 1771 по 1778 г., умеръ до 1786 г. Съ 1766 по 1780 г. 3 ученика кончили у него ученіе.

Норстремъ. Johann Friedrich Norström.

Ученикъ мастера І. Ф. Дункеля до 1752 г. Потомъ мастеръ и. ц. Его ученикъ Цвенгофъ кончилъ у него ученіе въ 1761 г.

О.

Обергъ. Johann Aberg (Oberg).

Шведъ, родомъ изъ Борго. Серебр. дѣлъ мастеръ съ 7 янв. 1786 г. Ученикъ его J. Teschke подмастерье въ 1788 г.

Окербломъ. Johann Heinrich Ockerblom (Ackerblom).

IA

Родился около 1763 г. въ Уганиме въ Кареліи. Сынъ земскаго писаря. Съ 1773 по 1780 ученикъ мастера Claes Johann Ehlers. Съ 1780 по 1790 г. подмастерье. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1790 г. Работалъ для Имп. Двора: Умеръ въ 1827 г. Учениками его были; C. H Ockerblom 1791—1796; A. Kiljuin до 1801 г.; B. I. Ziliakus до 1802 г.; M. Laukander до 1805 г.; Johann Lilieberg до 1822 г.; G. M. Ockerblom до 1827 г. и J. Müra до 1827 г.

Окербломъ. Carl Heinrich Ockerblom.

Родился около 1780 г. Вѣроятно братъ предыдущаго. Съ 1791 по 1796 г. учился у J. H. Ockerblom'a. Съ 1796 по 1804 г. подмастерье; сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1804 г. Въ 1806 г. имѣлъ паспортъ изъ Выборга. Работалъ еще въ 1808 г. Онъ имѣлъ двухъ учениковъ: M. Bömberg и P. Silvernör.

Окербломъ. Johann Friedrich Ockerblom.

IO   I·F·O

Родился въ С.-Петербургѣ; сынъ Іоганна Генриха О., былъ до 1817 г. ученикомъ С. A. Jantzen'a. Съ 1817 г.

Табакерка XVIII в. раб. Позье.
Tabatière du XVIII-e s. par Pauzié.

подмастерье, потомъ серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. Съ 1825 г. неоднократно работалъ для Имп. Двора. Особенно много заказовъ онъ получилъ въ 1834-1839 гг. Умеръ въ 1840 г.

Окерманъ. Andreas Ockermann (Ackermann).

Шведскій подданный. Имѣлъ паспортъ изъ г. Дерпта съ окт. 1804 г. Мастеръ и. ц. съ окт. 1805 г.

Оксманъ. Johann Oxmann.

Мастеръ и. ц. съ 1721 г.

Оксманъ. Heinrich Oxmann.

Вѣроятно братъ предыдущаго. Съ 1719 по 1727 г. ученикъ мастера Johann Jasper'a. Въ 1750 г. цеховой староста. Учениками его были F. van Wuntzel съ 1748 по 1751 г. и H. Munnee съ 1751 по 1755 г.

Ола. Daniel Ohla.

Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1799 г. Въ 1805 г. имѣлъ прусскій паспортъ. Въ цехѣ еще въ 1832 г.

Олофсонъ. George Friedrich Oloffson.

Родился въ Перновѣ, Лифляндской губ. Сынъ приказчика. Мастеръ и. ц. съ 9 ноября 1780 г.

Омонъ. Athanase Omont.

Родился въ Парижѣ. Мастеръ и. ц. съ 30 мая 1787 г.

Опманъ. Heinrich Opmann.

Мастеръ и. ц. съ января 1735 г.

Оротэ. Auroté

Родомъ французъ. Одинъ изъ лучшихъ оправщиковъ (metteur en oeuvre). Получилъ по рекомендаціи ювелира Позьэ порученіе отъ Бецкаго работать съ Позьэ надъ Императорской короной Екатерины II въ 1762 г. Онъ не состоялъ въ цехѣ.

Осоланусъ. Carl Osolanus.

Родомъ изъ Тюрсовы въ Финляндіи. Въ теченіе 5 лѣтъ ученикомъ мастера W. Donath. Подмастерье въ мартѣ 1793 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 16 окт. 1794 г. Въ цехѣ еще въ 1823 г. Съ 1805 по 1823 г. у него кончили ученіе 4 ученика. Jacob Osolanus, вѣроятно его сынъ, былъ ювелиромъ, мастеромъ и. ц. и въ 1830 г. цеховымъ старостой.

Отто. Gustav George Otto.

Родомъ изъ г. Ревеля. Мастеръ и. ц. съ 15 авг. 1782 г.

П.

Пазуловъ.

Придворный ювелиръ въ С.-Петербургѣ (1721—1723) (См. М. И. Семевскій, Царица Екатерина Алексѣевна 1692—1724. С.-Птб. 1884).

Паландеръ. Andreas Wilhelm Pallander.

Родомъ изъ Финляндіи. Съ 1786 по 1792 г. ученикъ P. Armann'a. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 12 мая 1796 г. Другой Палландеръ, Carl Gustav, изъ Выборга, учился у мастера P. Solitander и сдѣлался въ 1793 г. подмастерьемъ.

Паландеръ. Gabriel Burchard Palander.

Родился въ С.-Петербургѣ. Ученикъ мастера J. G. Scharff'a. Въ январѣ 1802 г. подмастерье; мастеръ и. ц. съ 1804 г.

Пальмъ. Adam Palm (Ballm).

Принятъ въ ученики и. ц. въ 1734 г. Подмастерье съ 1739 по 1748 г. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 9 іюня 1748 г.

Пальмъ. Carl Gustav Palm.

Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 22 іюля 1749 г. Получалъ въ 1753 г. заказы отъ придворной конторы. Съ 1754 по 1759 г. зильбердинеръ Высочайшаго Двора. Нѣкоторыя вещи его работы хранятся въ кладовыхъ Зимняго дворца.

Пальмъ. Johann Reinhold Palm.

Сынъ одного изъ предыдущихъ. Родился въ С.-Петербургѣ. Ученикъ мастера J. Duc'a до 1773 г. Кажется, что былъ потомъ принятъ въ мастера и. ц. и что работалъ еще въ 1825 г., т. к. въ этомъ году упоминается мастеръ Иванъ Пальмъ.

Паннашъ. Emanuel George Pannasch.

Имѣлъ Саксонскій паспортъ съ 1796 г. Принятъ въ мастера и. ц. въ 1809 г. Съ 1809 по 1820 г. не имѣлъ собственной мастерской какъ зол. дѣлъ мастеръ, а занимался одинъ, какъ эмальеръ и живописецъ на эмали. Въ теченіе этого времени онъ жилъ внѣ столицы. Съ 1821 по 1833 г. онъ почти исключительно занимался выдѣлываніемъ орденскихъ знаковъ.

Папе. Alexander Friedrich Pape (Pappe).

Родился въ С.-Петербургѣ. Съ 1794 по 1799 г. ученикъ зол. дѣлъ мастера Шрамма. Въ 1808 г. упомянутъ между мастерами и. ц. Другой Папе, Христіанъ, вѣроятно братъ предыдущаго, былъ ученикомъ зол. дѣлъ мастера Ташнера и сдѣлался въ 1799 г. подмастерьемъ.

Паскевичъ. Andreas Paskewitz (Paschkovitz).

Имѣлъ паспортъ отъ Германскаго Императора съ 1791 г. Галантер. мастеръ и. ц. Съ 18 янв. 1798 г. Въ 1805 г. у него кончили ученіе В. Фалькъ и Г. Ганъ.

Пауеръ. Leopold Pauer.

Мастеръ и. ц. съ 9 іюня 1748 г.

Пеллегрино. Ludvig Michael Pellegrino.

Родился въ С.-Петербургѣ. Учился до 1804 г. у галантер. мастера F. L. Wilhelm. Въ 1809 г. упомянутъ какъ мастеръ и. ц.

Переславской. Сидоръ Никоновъ.

Изъ дворовыхъ людей отст. полковника Сергѣя Шкурина. Родился въ 1763 г. Приписался въ Вѣчный Русскій Цехъ въ 1810 по 1811 гг.

Петерсенъ. Peter Petersen.

Родомъ изъ Копенгагена. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 4 окт. 1788 г. До 1798 г. у него учился I. Бломъ. Онъ имѣлъ свою мастерскую на Адмиральской улицѣ въ домѣ № 89, и умеръ въ 1800 г., оставивъ вдову.

Петманъ. Heinrich Petmann.

PETMAN

Родомъ шведъ. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ октября 1805 г. Умеръ 2 апр. 1818 г. оставивъ вдову Juliane Petmann, рожд. Krick и сына Генриха, коего опекуны были мастера I. Окербломъ и Г. Стангъ. Петманъ работалъ для Высочайшаго Двора.

Петрешъ. Petresch (Petrasch).

Мастеръ и. ц. съ 1791 г. Упоминается еще въ 1825 г.

Пецъ. Friedrich Wilhelm Paetz (Betz).

Родомъ изъ Франкенгаузена. Ученикъ мастеровъ Рейнгарда и Кюне. Подмастерье въ 1800 г. Галантер. мастеръ съ дек. 1814 или 1816 г.

Пипенбергъ. Otto Jhoann Püpenberg (Pippenberg).

Родомъ изъ Нарвы. Мастеръ и. ц. съ 16 іюля 1780 г.

Пицкеръ. Johann Friedrich Pietzker.

Родился въ С.-Петербургѣ. Датскій подданный. Съ 1792 по 1797 г. ученикъ мастера Г. Г. Лемана. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 20 окт. 1802 г. Това-

Табакерка XVIII в. раб. Позье
Tabatière du XVIII-e s. par Pauzié.

рищъ старосты въ 1810 и 1811 гг., а въ 1814 г. цеховой староста. До 1804 г. его ученикомъ былъ Paul Montendre.

Пицкеръ. Carl Heinrich Pietzker.

Братъ предыдущаго. Родился въ С.-Петербургѣ. Ученикъ мастера Лемана до 1798 г.; потомъ ювелиръ и мастеръ и. ц. Работалъ еще въ 1821 г. Третій братъ: Gottlieb Pietzker, родившійся въ С.-Петербургѣ, былъ ученикомъ галантер. мастера Франка и сдѣлался въ 1799 г. подмастерьемъ.

Позьэ. Jérémie Pauzié.

Родился въ сентябрѣ 1716 г. въ Женевѣ. Сынъ Etienne Pauzié и Suzanne Bouvero. Женатъ былъ на Madeleine-Marie N. N., нѣмка изъ Лифляндск. губ. Его записки изданы на русскомъ языкѣ въ Русской Старинѣ 1870 г., откуда и мы почерпнули слѣдующія свѣдѣнія. Въ 1729 г. тринадцатилѣтнимъ мальчикомъ пѣшкомъ проходитъ вмѣстѣ съ отцомъ своимъ всю Швейцарію, Германію, Голландію, садится въ Гамбургѣ на корабль и приплываетъ въ С.-Петербургъ, въ томъ же 1729 г. въ царствованіе Петра II. Дворъ въ Москвѣ, и оба Позьэ отправляются туда, гдѣ и находился братъ отца Pierre P., служившій хирургомъ. Онъ рекомендуетъ родственниковъ бригадиру Ролану и тотъ записываетъ молодого П. сержантомъ въ армейскій полкъ, и отправляется съ обоими П. въ Архангельскъ. Такъ какъ онъ скоро послѣ прибытія туда умираетъ, оба Позьэ возвращаются опять въ Москву, гдѣ отецъ умираетъ въ 1731 г. Передъ смертью отцу еще удалось заключить договоръ объ отдачѣ сына на семь лѣтъ въ ученье въ С.-Петербургъ къ придворному брильянтщику французу Gravero, гдѣ онъ остался ученикомъ и подмастерьемъ до 1740 г. Первую свою собственную мастерскую П. открываетъ въ 1740 г. въ артиллерійскомъ кварталѣ (нынѣшняя Литейная часть). Еврей Либманъ, который пользовался большимъ почетомъ при дворѣ регента Бирона, одолжаетъ ему средства на это и доставляетъ ему заказы и работу. Спеціальность его заключалась въ рѣзкѣ и оцѣнкѣ камней; но онъ работалъ и какъ зол. дѣлъ мастеръ. Искусство въ работѣ, акуратность въ исполненіи, честность и готовность оказывать кредитъ заказчикамъ привлекали къ нему много заказовъ. Императрица Анна Іоанновна, Регентша Анна Леопольдовна, Императрица Елисавета, Императоръ Петръ III и Императрица Екатерина II послѣдовательно дѣлаютъ ему заказы, часто призываютъ его къ себѣ, говорятъ съ нимъ. Особенно милостиво относится къ нему Имп. Елизавета Петровна. Вслѣдъ за особами Царской фамиліи съ Позьэ входятъ въ частыя сношенія временщики каждаго новаго правленія: Биронъ, Левенвольде, Линаръ, Лестокъ, Шуваловы, Воронцовы, Разумовскіе, Принцъ Георгъ Голштейнскій и его семейство, Понятовскій, братья Орловы,—все это его заказчики, знакомые, даже хорошіе пріятели какъ напр. гр. Лестокъ. Представители иноземныхъ дворовъ при русск. Дворѣ также его хорошо знаютъ, какъ напр. гр. Эстергази. Въ послѣдніе годы царствованія Имп. Елисаветы Петровны бывали случаи, когда П. является посредникомъ въ сношеніяхъ великаго канцлера Россіи съ Императрицею. Пять перемѣнъ правленія совершаются на глазахъ Позьэ, въ бытность его при русск. Дворѣ. Но онъ такъ остороженъ, такъ ловокъ и обладаетъ такимъ тактомъ, что онъ не попалъ въ какія либо интриги. Въ 1742 г. П. дѣлаетъ по приказанію Императрицы бриллiантовую звѣзду Св. Андрея для Принца Морица Саксонскаго. О другихъ работахъ онъ самъ сообщаетъ: «часто нуждались въ богатыхъ табакеркахъ и кольцахъ, на подарки иностраннымъ министрамъ. Эти порученія Императрица Елисавета давала канцлеру Воронцову. Тотъ ни къ кому не обращался, какъ только ко мнѣ». — Въ 1750 г. П. поѣхалъ въ отпускъ въ Швейцарію и привезъ изъ путешествія для Императрицы много драгоцѣнныхъ вещей на 12.000 руб. Петръ III сейчасъ послѣ вступленія на престолъ далъ Позьэ чинъ бригадира. Въ

царствованіе Имп. Елизаветы, Позьэ вступилъ въ компанію съ соотечественникомъ своимъ женевцемъ Louis David Duval на 4 года, но былъ радъ когда освободился отъ этого товарища, впавшаго въ умопомѣшательство.

Тотчасъ по восшествіи на престолъ Императрицы Екатерины II, Позьэ получилъ отъ нея лично приказъ «разломать все, что окажется не въ современномъ вкусѣ и употребить на новую корону, которую она желала имѣть къ коронаціи». «Я выбралъ между вещами все, что могло годиться на эту работу, и отобралъ всѣ самые большіе камни». Въ коронѣ оказалось пять фунтовъ вѣсу. Позьэ получилъ за работу 50.000 рублей. Въ томъ же 1762 г. онъ сдѣлалъ въ теченіе двухъ недѣль бриллiантовую звѣзду Св. Андрея, предназначенную для Понятовскаго.

Для особенно цѣнныхъ предметовъ П. имѣлъ привычку сперва дѣлать восковую модель. Объ этомъ онъ пишетъ: «Я рѣшилъ, что прежде, чѣмъ дѣлать самую работу, необходимо сдѣлать модель изъ воска, причемъ расположить на ней бриллiанты такимъ образомъ, чтобы можно было судить о вещи такъ же хорошо, какъ будто она была уже отдѣлана».

Въ виду частыхъ обмановъ, которымъ онъ подвергался со стороны многихъ изъ его заказчиковъ, даже вельможъ русскихъ, Позьэ, испуганный мыслью потерять послѣдній капиталъ, нажитый тридцатилѣтнимъ упорнымъ трудомъ, рѣшился оставить навсегда Россію. Онъ отдалъ свой магазинъ своимъ прикащикамъ Матюи и Ваутаху, и подъ видомъ кратковременнаго отпуска, уѣзжаетъ въ январѣ 1764 г. съ титуломъ придворнаго ювелира изъ Россіи, съ женою, взрослыми дочерьми и съ капиталомъ. Капиталъ этотъ далъ ему возможность мирно прожить около 15 лѣтъ на своей родинѣ въ Швейцаріи, гдѣ онъ и умеръ 2 или 30 декабря 1779 г.

Клеймо Позьэ не извѣстно. Можетъ быть, что онъ какъ ювелиръ, не состоявшій мастеромъ цеха, совсѣмъ не употреблялъ клейма. Тѣмъ не менѣе мы можемъ съ извѣстной увѣренностью предполагать, что нѣкоторыя вещи безъ всякихъ клеймъ, хранящіяся въ Имп. Эрмитажѣ и въ Бриллiантовой Комнатѣ Зимняго Дворца — его работы.

Помо. Hermann Friedrich Pomo.

Pomo

Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1 марта 1770 г. Съ 1787 г. по 1789 у него кончили ученіе: Г. Ф. Помо, П. I. Лети и Г. Шмидтъ.

Помо. Georg Friedrich Pomo.

Сынъ или племянникъ предыдущаго. Родился въ С.-Петербургѣ. Учился у Г. Ф. Помо; подмастерье съ 1787 г. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 12 мая 1797 г. Въ 1811 г. помощникъ цехов. старосты. Въ цехѣ еще въ 1825 г.

Потацъ. Johann Potatz (Bodaz).

Мастеръ и. ц. съ 31 дек. 1760 г. Съ 1760 — 1774 были его учениками: Q. Stoppe, J. P. Urban и François Cormerie.

Потейнъ. Paul Potein.

Мастеръ и. ц. съ 31 дек. 1760 г. Умеръ до 1786 г. Съ 1760 по 1777 г. его учениками были: S. P. Klimpsch, P. Grün, Schröder.

Прагстъ. Johann Christian Pragst.

PRAGST

Родомъ шведъ. Мастеръ и. ц. съ 1791 г. Ремеслу онъ обучался вѣроятно въ Ригѣ, откуда прибылъ въ С.-Петербургъ. Неоднократно онъ работалъ для придворной конторы. Съ 1799 по 1829 г. шесть человѣкъ кончили у него ученіе подмастерьями. Впослѣдствіи въ и. ц. было еще три мастера, носившихъ фамилію Прагстъ.

Табакерка XVIII в. раб. Позье
Tabatière du XVIII-e s. par Pauzié.

Прейсъ. Carl Christian Preiss.

Родомъ Саксонецъ; родился въ Москвѣ. Зол. дѣлъ мастеръ съ 13 іюля 1794 г. Въ 1822 г. отказался принять должность товарища цех. старосты и поэтому долженъ былъ уплатить штрафъ.

Съ 1805 по 1824 г. три человѣка кончили у него ученіе подмастерьями.

Провансаль. Francois Provençal.

Родился въ Берлинѣ. Пріѣхалъ съ паспортомъ изъ Риги съ 1780 г. Мастеръ и. ц. съ 10 окт. 1787 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

Пюнгеръ. Pünger.

Мастеръ и. ц. съ 1813 г.

P.

Разумовъ, Өедоръ.

Принадлежитъ къ первымъ «серебряникамъ», поселившимся по приказу Петра Великаго въ новой столицѣ. Съ двадцатыхъ годовъ XVIII стол. до 1738 г. онъ исполнялъ заказы для Двора, состоявшіе изъ разной серебр. посуды, какъ шандалы, солонки, фляги и пр. Почти всѣ вещи его работы впослѣдствіи были отданы придворной конторой въ сплавъ.

Ракманъ. Johann Rackmann.

Родомъ изъ Кексгольма. Мастеръ и. ц. около 1800 г. Имѣлъ русскій паспортъ съ 1803 г.

Рамстейнъ. Balthasar Gideon Ramstein.

Въ теченіе 7 лѣтъ былъ ученикомъ мастера В. В. Гильдебрандта съ 1744 по 1751. Потомъ мастеръ и. ц.

Рамстейнъ. Johann Ramstein.

Родился въ С.-Петербургѣ; сынъ гранильщика. Учился у мастера Р. Norström'а. Въ 1773 г. подмастерье. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1786 г. Въ 1811 и 1813 г.г. его вдова получала пособіе отъ цеха.

Рахау. Johann Diedrich Rachau.

Мастеръ и. ц. Имѣлъ русскій паспортъ съ 1809 г.

Регенстейнъ. Regenstein.

Мастеръ и. ц. съ 1813 г.

Редеръ. Carl Friedrich Röder.

Родомъ изъ Эльсница въ Саксоніи. Ученикъ мастера Ф. Мерца. Подмастерье въ 1802 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1812 г. Его вдова продолжаетъ дѣло и держитъ мастерскую еще въ 1825 г.

Редингъ. Caspar Isaac Röding

Родомъ шведъ. Мастеръ и. ц. съ 29 янв. 1778 г.

Резлеръ. Rösler.

Мастеръ и. ц. съ 1799 г.

Реймеръ. Johann Reymer.

Мастеръ и. ц. въ 1718 г., когда онъ вписалъ въ цехъ своего ученика Jacob Köpping.

Реймеръ. Friedrich Carl Reimer.

Серебр. дѣлъ мастеръ съ 15 апр. 1792 г.; ученикомъ его былъ до 1795 г. J. Schmidt.

Рейнгардтъ. August Wilhelm Reinhardt.

Родомъ изъ Артерна въ графствѣ Мансфельдъ. Галантер. мастеръ съ 8 авг. 1789 г. Въ 1799 г. помощникъ цехов. старосты. Умеръ въ 1800 г.

Съ 1798 по 1800 г. у него кончили ученіе подмастерьями 6 учениковъ.

Рейнгардъ. August Wilhelm Reinhard.

Родомъ изъ Саксоніи. Галантерейн. мастеръ и. ц. Въ 1805 г. кончили у него ученіе 2 ученика. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

Рейхардтъ. Friedrich Johann Reichardt.

Родомъ изъ Ревеля. Ученикъ мастера Фалька. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1798 г. Умеръ до 1819 г.

Его вдова Juliane Dorothea Reichardt, урожденная Sahr, родивш. въ С.-Петербургѣ, дочь умершаго сер. дѣлъ мастера Tobias Christian Sahr, родомъ

изъ Гольштинія, получила въ 1819 г. право продолжать дѣло мужа и держать мастерскую.

Рейхель. Christian Reichel.

Родомъ изъ Саксоніи. Имѣлъ въ 1792 г. русскій паспортъ. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 9 дек. 1779 г. Помощникъ цехов. старосты въ 1793 г.

Рейхъ. Christian Benjamin Reich.

Сынъ Іоанна Якова Рейха. Съ 1777 г. ученикъ мастера J. F. Lang'a. Мастеръ и. ц. съ 1800 года. Умеръ въ 1807 г.

Ренеріусъ. Alexander Renerius

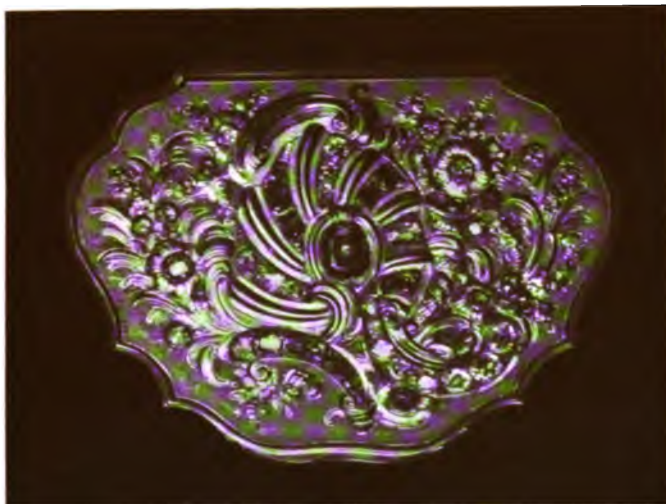
Родомъ изъ Сордавалы въ Финляндіи. Ученикъ мастера Дейхмана. Подмастерье въ 1776 г. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1798 г.

Ретмейеръ (Ретмѣеръ). Rettmeyer.

Упоминается въ 1753 г. какъ «иноземскій зол. дѣлъ мастеръ». Дѣлалъ для Императрицы Елисаветы «кастрюльку для варенія помадъ», пробы 82, вѣсомъ 38 ф.

Рецъ. Christian Reetz. d. Aeltere.

Мастеръ и. ц. и помощникъ цехов. старосты въ 1762 г.



Табакерка XVIII в. фаб. Позье. — *Tabatière du XVIII-e s. par Pauzié.*

Рейхъ. Jacob Gottlieb Reich.

Родомъ изъ Дрездена. Саксонскій паспортъ съ 1786 г. Упомянутъ какъ граверный мастеръ и. ц. въ 1806 г.

Ремеръ. Johann Remer.

Мастеръ и. ц. съ 1735 г.

Ремплеръ. Christoph Andreas Roempler.

Родомъ изъ Саксоніи. Галантер. мастеръ и. ц. съ 1793 г. Въ цехѣ еще въ 1806 г. Его ученикъ Г. Кремеръ сдѣлался подмастерьемъ въ 1797 г.

Рецъ. Christian Reetz d. Jüngere.

Мастеръ и. ц. съ 20 дек. 1764 г. Въ 1776—1777 г. помощникъ старосты; съ 1777 по 1786 г. цеховой староста. Вышелъ изъ цеха въ 1787 г.

Его ученики J. Holtzer и Chr. Reetz дѣлались подмастерьями, первый въ 1772 г., второй въ 1782 г.

Рецъ. Christian Reetz.

Сынъ предыдущаго; учился у отца; въ 1782 г. подмастерье; мастеръ и. ц. съ 1800 г.

Рецъ. Christoph Reetz.

Родомъ изъ Дессау. Прусскій паспортъ съ 1797 г. Граверный мастеръ и. ц. съ 1800 г.

Риваге. Jonas Ernst Riwage.

Шведъ, родомъ изъ Енкеппинга. Пріѣхалъ съ паспортомъ изъ Данцига съ 1778 г. Серебр. дѣлъ и галантерейн. мастеръ и. ц. съ 15 августа 1782 г. Въ цехѣ еще въ 1827 г.

Рингъ. Andreas Gottfried Ring.

Шведъ, родомъ изъ Фридрихсгама. Учился 5 лѣтъ у мастера Karmarck; въ 1795 г. подмастерье. Мастеръ и. ц. съ 1800 года. Работаетъ еще въ 1818 г.

Рислеръ. Peter Matthias Rissler.

Зол. дѣлъ и галантер. мастеръ и. ц. съ 29 янв. 1778 г. Помощникъ цеховъ

Табакерка XVIII в. раб. Позье — *Tabatière du XVIII-e s. par Pauzié.*

старосты въ 1791 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г. Съ 1794 по 1804 г. у него кончили ученіе 4 ученика.

Риваге. Carl Ernst Riwage.

Сынъ предыдущаго. Родился въ С.-Петербургѣ. Учился ремеслу у отца. Подмастерье въ 1806 г. Потомъ зол. дѣлъ мастеръ и. ц. Работалъ еще въ 1836 г.

Рикерсъ. Carl Gottfried Rickers.

Родомъ изъ Нарвы. Мастеръ и. ц. съ 24 янв. 1785 г.

Рингель. Carl Ringel.

Мастеръ и. ц. съ 1765 г.

Рингель. Jacob Ringel.

Родился въ Москвѣ. Мастеръ и. ц. съ мая 1806 г.

Рислеръ. Peter B. Rissler.

Сынъ предыдущаго; родился въ С.-Петербургѣ. Учился 5 лѣтъ у отца. Мастеръ и. ц. съ 1800 г.

Рислеръ. Johann Peter (Friedrich) Rissler.

Братъ предыдущаго. Родился въ С.-Петербургѣ. Учился 5 лѣтъ у отца. Подмастерье въ 1799 г. Упомянутъ какъ мастеръ и. ц. въ 1808 г. Въ 1810 г. цехъ его оштрафовалъ на 30 рублей за оскорбленіе трехъ цеховыхъ старостъ.

Робберсъ. Nicolaus Hermann Robbers (Ropers, Roppert, Rubbers).

Мастеръ и. ц. съ 1735 г. У него кончили ученіе подмастерьями: H. Fensky въ 1750 году и A. Höök въ 1765 г.

Ровинкъ. Wilhelm Joachim Rowinck.

Родомъ изъ Гамбурга. Мастеръ и. ц. съ 23 окт. 1777 г. Цеховой староста въ 1788 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г. Въ 1778 и 1779 г.г. кончили у него ученіе G. W. Watty и S. Lundt.

Розеттъ. Johann Rosett.

Родился и учился ремеслу въ Москвѣ. Мастеръ и. ц. съ 6 авг. 1773 г. Находился въ 1808 г. въ Москвѣ.

Рознеръ. Friedrich Christian Rosner.

Родомъ изъ Вѣны. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 16 янв. 1788 г. Въ цехѣ еще въ 1798 г.

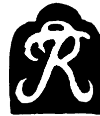
Рокентинъ.

Ювелиръ работавшій въ первой половинѣ XVIII вѣка въ С.-Петербургѣ. М. И. Семевскій въ своемъ сочиненіи «Царица Екатерина Алексѣевна» (Спб. 1884) сообщаетъ о немъ слѣдующее: «Дворъ (въ началѣ 1724 г.) былъ очень занятъ толками о крупномъ воровствѣ одного придворнаго брильянтщика Рокентина, который укралъ множество драгоцѣнныхъ камней, цѣною на 100.000 р., данные ему Меньшиковымъ для сдѣланія изъ нихъ застежки для мантіи Императрицы. Кн. Александръ Даниловичъ хотѣлъ презентовать застежку Екатеринѣ при ея коронаціи. Рокентинъ былъ битъ кнутомъ, заклейменъ и сосланъ въ Сибирь. Не будь онъ иностранецъ, его бы казнили».

Роклинъ. Matthias Rocklin.

Родомъ изъ Фридрихсгама. Ученикъ мастера Г. П. Энгельсона. Подмастерье въ 1803 г. Мастеръ (ювелиръ) и. ц. съ января 1806 г. Въ цехѣ еще въ 1821 г.

Рокманъ. Johann Rockmann.



Родомъ изъ Сордаваллы. Ученикъ мастера Jonas Sultoff'a. Подмастерье въ 1799 г. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ октября 1803 г. Въ цехѣ еще въ 1822 г.

Рокманъ. Thomas Rockmann.

Родомъ изъ Кексгольма. Ученикъ сер. дѣлъ мастера N. Bergquist'a. Подмастерье въ 1803 г. Вѣроятно потомъ сер. дѣлъ мастеръ и. ц.

Роте. Johann Heinrich Rothe.

Родился въ С.-Петербургѣ. Сынъ виноторговца. Ученикъ мастера I. Гассельгрена съ 1765 по 1772 г. Мастеръ и. ц. съ 15 авг. 1782 г. Работалъ еще въ 1786 г.

Ротшеръ. Johann Rothscher.

Ученикъ мастера Дункеля до 1744 г. Мастеръ и. ц. съ 25 октября 1746 г.

Ротшеръ. Peter Rothscher.

Съ 1737 по 1745 ученикъ мастера Г. Царта. Мастеръ и. ц. съ 22 іюля 1749 г.

Руда. Peter Ruda.

Родомъ изъ Стокгольма. Ученикъ мастера S. Eckström'a. Подмастерье въ 1787 г. Мастеръ и. ц. въ 1799 г.

Руда. Johann Friedrich Ruda.

Родомъ шведъ. Родился въ С.-Петербургѣ. Учился 5 лѣтъ у мастера J. W. Buch'a. Подмастерье въ 1795 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1801 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

Рудольфъ. David Rudolph.

Родомъ изъ Копенгагена. Галантер. мастеръ и. ц. съ 9 дек. 1779 г. Цехов. староста въ 1793 г. У него кончили ученіе въ 1794 и 1796 г.г. ученики: S. Wein и H. Brugger.

Рудольфъ. Carl Heinrich Rudolph.

Имѣлъ паспортъ изъ Стральзунда съ 1787 г. Зол. дѣлъ и галантерейный мастеръ и. ц. съ 21 янв. 1796 г. Товарищъ старосты въ 1778 и 1779 г.г. Цеховой староста съ 1820 по 1821 г. Съ 1802 по 1831 г. у него кончили ученіе подмастерьями около 25 учениковъ.

Рудольфъ. Wilhelm Rudolph.

Родомъ изъ Гессенъ-Касселя. Упомянутъ среди мастеровъ и. ц. въ 1808 г.

С.

Сантоинъ. Santoin.

SANTOIN

Вѣроятно финляндецъ. Упомянутъ какъ сер. дѣлъ мастеръ въ 1811 г. Онъ получалъ мелкіе заказы отъ Придворной Конторы.

«Maître d'aprentissage». Ученикомъ его былъ: J. Freidenfeldt до 1789 г.

Сентъ-Бевъ. Nicolas Pierre Sainte-Beuve.

Галантер. мастеръ и. ц. съ 30 мая 1787 г. Въ цехѣ еще въ 1793 г.

Сизовъ.

Сер. дѣлъ мастеръ. Упоминается около 1814 г. и работалъ для Высочайшаго Двора въ 1817 г. Его клеймо состоитъ изъ полной фамиліи СИЗОВЪ.

Въ 1825 г. еще въ живыхъ.

Силантьевъ, Евстафій.

(Стафей; Стахѣй Стаховъ С.).

«Изъ дворовыхъ Пошахонской помѣщицы Елены Фисарѣвой» (Писаревой?). Родился въ 1785 г. Приписался въ 1810 г. въ вѣчный русскій цехъ. Работалъ еще въ 1825 г.; преимущественно ризы.

Табакерка XVIII в., раб. Позье. — *Tabatière du XVIII-e s. par Pauzié.*

Сегенъ. François Seguin.

Родомъ изъ Парижа. Галантерейный мастеръ съ 9 дек. 1779 г. Помощникъ старосты и. ц. въ 1789 г.; цеховой староста въ 1790 г. Умеръ въ 1795 г. Онъ подписался самъ:

Скотте. Thomas Skotte.

Ганноверскій подданный, переселился съ семействомъ изъ Гамбурга въ С.-Петербургъ. Мастеръ и. ц. съ октября 1804 г. Онъ умеръ въ ноябрѣ 1817 года, оставивъ вдову Louisa урожд.

Pagel изъ Hannoverisch-Münden и трехъ дѣтей. Вдова его продолжала держать мастерскую до 1824 г.

Соморинъ. Somorin.

Мастеръ и. ц. съ 1800 г. Умеръ въ 1811 г.

Спиндлеръ. Johann Heinrich Spindler.

Родомъ изъ Копенгагена. Мастеръ и. ц. съ 13 мая 1779 г.

Стаарнъ. David Staark.

Мастеръ и. ц. съ 1721 г.

Сталь. Ephraim Stahl.

Родомъ изъ Данцига. Мастеръ и. ц. съ 10 окт. 1782 г.

Стангъ. Gotthard Ferdinand Stang (Stange).

STANG

Родомъ изъ Ревеля. Мастеръ и. ц. съ окт. 1806 г. Умеръ въ концѣ 1820 г. Вдова его продолжала еще нѣсколько лѣтъ держать мастерскую.

Стейнбекъ. Ernst Steinbeck.

Родомъ изъ г. Ены въ Саксоніи. Упомянутъ какъ мастеръ и. ц. въ 1808 г. Вышелъ изъ цеха въ 1819 г.

Стефаницъ. Friedrich Julius Stephanitz.

Переселился съ паспортомъ отъ Курфюрста Майнцскаго съ 1790 г. Галантер. мастеръ и. ц. съ 1793 г. Съ 1798 по 1805 г. у него кончили ученіе 4 ученика.

Стефаницъ. Johann Gottfried (Gotthlif) Balthasar Stephanitz.

Переселился съ саксонскимъ паспортомъ съ 1790 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1798 года. Въ цехѣ еще въ 1823 г.

Стефаницъ. Johann Gottfried Stephanitz.

Родомъ изъ Вальтерсгаузена въ Тюрингенѣ. Переселился съ паспортомъ изъ Любека. Учился 3 г. у предыдущаго (J. Stephanitz). Подмастерье въ 1798 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ января 1806 г. Вышелъ изъ цеха въ 1818 г.

Стокгаузенъ. Christopher Stockhausen.

Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 17 окт. 1791 г.

Стоппе. Carl Gottfried Stoppe.

Родился въ С.-Петербургѣ; сынъ портного. Учился 6 лѣтъ у мастера J. Potatz. Подмастерье въ 1770 г. Мастеръ и. ц. съ 29 окт. 1771 г. Впослѣдствіи нѣсколько лѣтъ былъ въ отъѣздѣ.

Другой Стоппе, Johann Stoppe, упоминается въ 1808 г. какъ мастеръ и помощникъ цехов. старосты.

Стребергъ. Zacharias Ströberg.

Родомъ шведъ. Галантерейн. мастеръ съ 12 окт. 1797 г.

Стребергъ. Carl Matthias Ströberg (Strömberg).

Родомъ изъ Гельсингфорса. Ученикъ мастера C. Godefroy. Въ 1797 г. подмастерье, а съ 1798 г. серебрян. дѣлъ мастеръ и. ц. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

Стробергъ. Johann Friedrich Stroberg.

Родился въ С.-Петербургѣ. Прусскій подданный. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 30 окт. 1820 г. Въ цехѣ еще въ 1827 году.

Стукманъ (Штукманъ). Stuckmann.

Упомянутъ какъ сер. дѣлъ мастеръ работавшій въ 1783 г.

Стюльбергеръ. Sebastian Stuelberger.

Мастеръ и. ц. съ 1734 г. Учениками его были: A. Boorganschar до 1738 г. и F. E. Schmidt съ 1734 по 1740 г.

Стюндель. Johann Andreas Stuendel.

Мастеръ и. ц. съ 9 іюня 1748 г.

Сухтофъ. Jonas (Johann) Sultoff.

Родомъ изъ Гельсингфорса. Учился съ 1764 по 1771 г. у мастера E. Hagstadt. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1780 г. Умеръ въ 1876 г., оставивъ вдову Бригитту С. и дочь Каролину. Съ 1787 по 1806 г. унего кончили ученіе семь учениковъ. Кромѣ нихъ работалъ для него мастеръ Eric Hitelin.

Сутловъ, К.

Сер. дѣлъ мастеръ конца XVIII в., о которомъ упоминается иногда въ описяхъ Императорскихъ Дворцовыхъ кладовыхъ. Его клеймо вѣроятно то, которое состоитъ изъ буквъ CS.

Сухотинъ.

Упоминается какъ серебрян. дѣлъ мастеръ въ С.-Петербургѣ въ 1721—1723 г.г.

Т.

Тавоніусъ. Johann Emanuel Tawonius.

Родился въ С.-Петербургѣ. Родомъ шведъ. Ученикъ мастера J. Scharff. Подмастерье въ 1788 г. Галантерейный мастеръ съ 13 окт. 1796 г.

Тальквистъ. Anton Talquist (alias Joachim).

Серебр. дѣлъ мастеръ съ 1799 г. Въ цехѣ еще въ 1804 г.

Тамолинъ. Carl Johann Tamelin.

Мастеръ и. ц. съ 1735 г. Учениками его были: E. Gramm 1736—1740 г.; C. Forsmann до 1748 г.; A. Tamelin съ 1751 по 1758 г. Abr. van Wuntzel съ 1753 по 1758 г.; Anton van Wuntzel до 1763 г.

Ташнеръ. Hieronymus Friedrich Taschner.

Родомъ изъ Эрфурта. Зол. дѣлъ мастеръ съ 18 янв. 1786 г. Уѣхалъ изъ С.-Петербурга въ 1795 г. Клеймо, находящееся на табакеркѣ № 4065 въ Имп. Эрмитажѣ, вѣроятно его именникъ.

Тегертъ. Christian Tägert.

Сынъ Христіана Т. Учился съ 1752—1756 у мастера J. Schlosweg. Мастеръ и. ц. съ 4 дек. 1761 г. Въ цехѣ еще въ 1771 г.

Теннеръ. Paul Magnus Tenner.

TENNER PTen

Родился въ г. Дерптѣ Лифляндской губ. и переселился въ 1803 г. въ С.-Петербургъ, гдѣ былъ принятъ въ и. ц. сер. дѣлъ мастеромъ. Въ 1808 г. онъ сдѣлался придворнымъ мастеромъ и исполнилъ впослѣдствіи чрезвычайно много заказовъ Придворной Конторы. Въ 1808 г. мастеръ Pragst жаловался цеху, что Теннеръ поставилъ свое клеймо на издѣлія работы его, Прагста, не имѣя на то позволенія. Противники помирились и Теннеръ уплатилъ штрафъ. Онъ умеръ въ 1819 г., оставивъ вдову Anna Renate Tenner, родомъ изъ Данцига, которая, кажется, продолжала держать мастерскую покойнаго мужа еще нѣсколько лѣтъ. Отъ Теннера до насъ дошло два клейма.

Тременъ. Franz Claude Theremin.

Галантерейный мастеръ и. ц. съ 15 янв. 1795 г. Съ 1799 по 1800 г. у него кончили ученіе четыре ученика.

Терменъ. Peter Theremin.

Мастеръ и. ц. Цеховой староста съ апрѣля 1800 до мая 1801 г. Клеймо находящееся на табакеркѣ, № 4062 вѣроятно его именникъ.

Тидеманъ. Johann D. Tiedemann.

TN TIDEMAN

Прибылъ изъ Любека. Мастеръ и. ц. съ января 1805 г. Онъ довольно часто

Золотая чернильница фаб. Помо (XVIII в.).

Encrier en or, par Pomo (XVIII-e s.).

получалъ заказы отъ Придворной Конторы и былъ еще въ живыхъ въ 1814 г. Намъ извѣстны три его клейма: «именникъ» съ буквами I. T и вышеприведенныя.

Тиландеръ. Gabriel Tillander.

Родомъ шведъ. Мастеръ и. ц. съ января 1804 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

Тиль. Stephan Thiel.

Родомъ изъ Женевы. Мастеръ и. ц. съ 29 янв. 1778 г.

Тиріони или Тиріонгъ. Michael Heinrich Tiriony (Tiriong).

Родомъ изъ Копенгагена. Мастеръ и. ц. съ 10 янв. 1769 г.

Толькемитъ. Siegmund Tolckemit.

Изъ литовской фамиліи, переселившейся въ Восточную Пруссію; находился сперва до 1759 г. какъ «вольный сер. дѣлъ подмастерье» въ придворной мастерской при зильбердинерѣ Карлѣ Пальмѣ. Въ 1760 г. 31 дек. его признали сер. дѣлъ мастеромъ и. ц. Умеръ до 1788 г. Съ 1765 по 1773 его ученикомъ былъ J. Ch. Brusch.

Томасъ. Bernhard Tomas.

Сынъ бумажнаго фабриканта Антона Томаса. Учился съ 1742 по 1748 г. у мастера W. Hildebrandt. Мастеръ и. ц. съ 11 іюня 1752 г.

Томасъ. Andreas Thomas.

Упомянутъ въ 1765 г. какъ сер. дѣлъ мастеръ, починившій вмѣстѣ съ мастеромъ Фейербахомъ разные предметы Царскаго серебра.

Тонъ. Andreas Thon.

Родомъ изъ Москвы, гдѣ жилъ въ 1783 г. Мастеръ и. ц. (ювелиръ) съ 15 апр. 1792 г. Цехов. староста въ 1818 г. Въ цехѣ еще въ 1820 г.

Трамплеръ. Johann Adam Trampler.

Имѣлъ паспортъ изъ Ревеля съ 1763 г. Въ 1810 г. и. ц. плотитъ за него казен. повинности. До 1818 г. занималъ должность цеховаго маклера. Умеръ въ январѣ 1821 г.

Трейденфельдъ см. I. Фрейденфельдъ.

Мастеръ и. ц. съ 1797 г.

Трозинъ. Johann Michael Trosien.

Родомъ изъ Данцига. Работалъ у мастера Креснера. Мастеръ и. ц. съ 9 янв. 1790 г.

Тункель см. Дункель.

Туринъ. Andreas Nicolaus Turin.

Родился въ Москвѣ. Сынъ кузнеца. Учился 7 лѣтъ у мастера I. N. Lund. Подмастерье въ 1781 г. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1788 г. Умеръ въ 1802 г. Оставилъ вдову и дочь.

Туртинъ. Johann Turtin.

Изъ Лифляндской губ., былъ потомъ въ Финляндіи. Ученикъ мастера Bergquist. Подмастерье въ 1792 г. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 15 окт. 1794 г. Въ цехѣ еще въ 1825 г.

Туртинъ. Johann Turtin.

Мастеръ и. ц. съ октября 1804 г. Другой Туртинъ, Александръ, просилъ въ 1795 г. о принятіи его въ сер. дѣлъ мастера и. ц.

У.

Удендаль. David Udendahl.

Мастеръ и. ц. съ 1724 г.

Удеръ. Uder.

Мастеръ и. ц. съ 1731 г.

Ульрихъ. Ulrich.

Галантерейн. мастеръ и. ц. съ 1798 г.

Унгеръ. Hermann Gottlieb Unger.

UNGER

У него было два клейма:, изъ которыхъ одно съ одной только буквой U въ квадратѣ.

Родомъ изъ Данцига. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 8 сент. 1785 г. Въ 1797 и 1798 г.г. помощникъ старосты, въ 1799 г. цехов. староста. Приблизительно до 1805 г. онъ доставилъ огромное число серебр. вещей для Императорскаго Двора. Считался отличнымъ и добросовѣстнымъ мастеромъ. Въ 1802 г. имъ былъ сдѣланъ, по заказу Придворной Конторы, большой сервизъ, который получилъ названіе «Походный сервизъ Унгера». Въ 1800 г. Унгеръ жилъ во 2 Адмирал. части, въ домѣ № 57, маіора Зимина. Учениками его были: I. C. Krebs до 1789 г.; S. M. Wainicke до 1795 г.; N. Holmstaedt до 1799 г.; N. Lange до 1804 г.; и W. Vensentis до 1806 г.

Урведеръ. Peter Uhrweder.

Родомъ изъ Саколы въ Финляндіи, учился у мастера B. C. Schlepper. Подмастерье въ 1779 г. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 8 сент. 1788 г. Въ 1817 г. помощникъ старосты, въ 1818 г. цехов. староста. Съ 1797—98 три финляндца кончили у него ученіе.

Ф.

Фалькманъ. Falckmann.

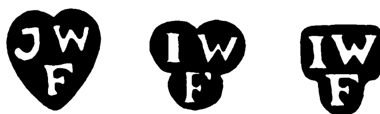
Мастеръ и. ц. съ 15 окт. 1794 г.

Фалькъ. Wilhelm Falck.

Родился въ Выборгѣ. Ученикъ галантерейн. мастера Andreas Paskevitz. Подмастерье въ 1805 г.; а мастеръ и. ц. въ 1813 г.

Фаринъ. Carl Farin.

Родомъ изъ Варшавы. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 18 янв. 1786 г. Умеръ въ 1790 г.



Фейербахъ. Johann Wendel Feuerbach.

Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 22 іюля 1749 г. Получалъ неоднократно крупные заказы отъ Придворной Конторы, преимущественно съ 1763 — 1767 г.

Въ 1763 г. онъ сдѣлалъ по приказанію Императрицы Екатерины II серебр. сервизъ вѣсомъ въ 2 пуда 39 ф, 21 зол., который былъ подаренъ ею княгинѣ Екатеринѣ Романовнѣ Дашковой. Часто онъ работалъ вмѣстѣ съ мастерами Кеппингомъ и Дюболономъ.

Филипинъ. Johann Philipp Philipin.

Родомъ изъ Берлина. Мастеръ и. ц съ 4 ноябр. 1776 г.

Фишбахъ. Conrad Fischbach.

FK

Родомъ изъ . Страсбурга. Мастеръ и. ц. съ 9 дек. 1779 г.

Фишеръ. Jacob Bernhard Fischer.

Родомъ изъ Ней-Бранденбурга. Мастеръ и. ц. съ 15 авг. 1782 г. Въ 1787 г. въ отъѣздѣ.

Серебро изъ Митавскаго сервиза, XVIII в., раб. Ю. Лундта.

Service du XVIII-e s. en argent, par J. Lundt.

Фельшъ. Felsch.

Мастеръ и. ц. съ 1799 г.

Фена. Wilhelm Fena.

Родился въ Альтонѣ. Мастеръ и. ц. съ 1808 г.

Фенсъ. Fens (Vens).

Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 15 янв. 1795 г. Умеръ до 1805 г.

Фишеръ. Johann Heinrich Fischer.

IHF

Родомъ изъ Шахтера (Гессенъ-Кассель). Съ 1773 — 1780 ученикомъ мастера P. Norström. Принятъ въ мастера и. ц. съ 1786 г. Въ цехѣ еще въ 1797 г.

Фишеръ. Carl Christian Fischer.

Мастеръ и. ц.—Въ 1808 г. въ отъѣздѣ.

Флеммингъ. Christian Carl Flemming.

Упомянутъ какъ мастеръ и. ц. въ 1800 г. Имѣлъ саксонскій паспортъ съ 1798 г.

Флеммингъ. Ludwig Flemming.

Родомъ изъ Артерна въ Саксоніи. Имѣлъ русск. паспортъ съ 1808 г. Галантер. мастеръ и. ц. о. 1810 г.

Фортманъ. Gottlieb Fortmann (Forsmann).

Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1798 г. Имѣлъ мастерскую въ домѣ № 195 на Охтинской улицѣ. Его ученикъ W. G. Luderitz сдѣлался въ 1799 г. подмастерьемъ.

Франжусъ, Андрей. «Bengamen Frangas».

Такъ онъ самъ подписался.
Родился въ Женевѣ въ 1758 г. Принявшій русск. подданство вступилъ въ 1811 г. въ вѣчный русскій цехъ.

Франкъ. Franz Jacob Franck.

Родился въ С.-Петербургѣ, сынъ датчанина, состоявшаго чиновникомъ на русской службѣ. Въ теченіе 7 лѣтъ ученикъ мастера E. F. Meissner'а. Подмастерье въ 1781 г. Зол. дѣлъ и галантерейный мастеръ съ 1790 г. Въ 1801 г. помощникъ, въ 1802 и 1803 г.г. товарищъ старосты, а въ 1804 г. цеховой староста. Умеръ въ 1819 г. Учениками его были G. Pietzker до 1799 г. и S. Kondunen до 1801 г. Его вдова Sophie Charlotte F. продолжаетъ держать мастерскую мужа и проситъ въ 1820 г. позволеніе у цеха клеймить работы изъ ея мастерской въ Монетномъ Департаментѣ. Ея ученикъ C. G. Lindeus кончилъ ученіе въ 1822 г.

Франкъ. Christian Ludwig Franck.

Принятъ какъ зол. дѣлъ мастеръ въ и. ц. 12 окт. 1797 г. Имѣлъ датскій паспортъ съ 1797 г. Съ 1803—1806 г. 3 ученика кончили у него ученіе.

Франкъ. Johann Carl Franck.

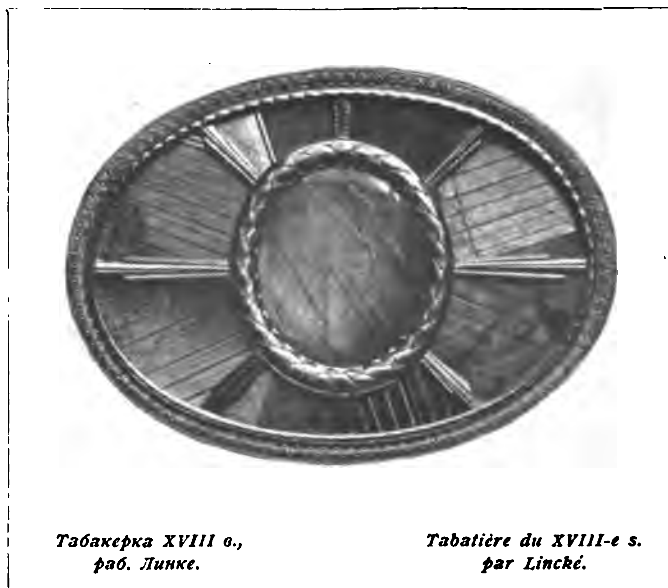
Мастеръ (ювелиръ) и. ц. съ 1798 г. Имѣлъ паспортъ изъ Данцига съ 1791 г. Въ цехѣ еще въ 1822 г.

Фрей. Rudolph Frey.

Родомъ изъ Шафгаузена.
Мастеръ и. ц. съ 1786 г. Былъ галантерейнымъ мастеромъ и цизелеромъ.

Фрей. Carl Frey.

Галантер. мастеръ и. ц. съ 12 мая 1796 г.



Табакерка XVIII в., раб. Линке. — *Tabatière du XVIII-e s. par Linckė.*

П. Теннеръ: памятникъ графу Каменскому (вызолоченное серебро).

P. Tenner: monument du comte Kamensky (argent doré).

Фрейденрейхъ. Karl Joseph Freudenreich.

Мастеръ и. ц. съ 19 мая 1741 г.

Фрейденфельдтъ. Johann Freidenfeldt. (Treidenfeldt).

Учился у мастера François Seguin. Вслѣдствіе дурного поведенія и такъ какъ Ф. бѣжалъ изъ мастерской мастеръ не хотѣлъ его произвести въ подмастерья. Въ 1797 г. 12 окт. онъ былъ принятъ галантерейн. мастеромъ въ и. ц.

Фрейндъ. Friedrich Christian August Freund.

Мастеръ и. ц. съ 1800 г. Имѣлъ паспортъ отъ Курфюрста Майнцкаго съ 1791 г.

Фрейштейнъ. Christian Freystein.

Мастеръ и. ц. съ 31 дек. 1760 г. Въ 10 годахъ вышелъ изъ цеха и сдѣлался экономомъ Англійскаго Клуба. Учениками его были: I. Hadtmann до 1775 г. и I. Michelson съ 1772—1770 г.

Фридрихсенъ. Friedrichsen.

Мастеръ и. ц. съ 1724 г.

Фридрихсонъ. N. N. Friedrichson.

Мастеръ и. ц. съ 20 окт. 1702 г.

Фризъ. Johann Fries (Friese, Friess).

Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 21 іюля 1796 г. Его ученикъ A. F. Sikström кончилъ ученіе въ 1797 г.

Фрисъ. N. N. Friess.

Мастеръ и. ц. съ 1800 г.

Фрискъ. Erik Frisk. («Карлъ Фрискъ, Кирикъ Фраскъ, Фраксъ»).

Родомъ шведъ. Имѣлъ паспортъ отъ шведск. посланника графа Стединга съ 1804 г. Принятъ въ серебр. дѣлъ мастера и. ц. въ 1805 г. Въ цехѣ еще въ 1825 г. Съ 1820—1825 у него кончили ученіе подмастерьями 6 человѣкъ (всѣ шведы).

Фродингъ. Carl Froding.

Въ теченіе 5 лѣтъ ученикомъ мастера P. Nevitz'a. Въ 1756 г. подмастерье. Принятъ въ мастера и. ц. о. 1760 г. Его ученикъ I. Schwan кончилъ у него ученіе въ 1762 г.

Фуберъ. Jean Baptiste Foubers.

«Batteur d'or». Родился во Франціи въ 1748 г. Принявшій русское подданство вступилъ въ 1810/11 г. въ вѣчный цехъ.

Фюкъ. Friedrich Fück.

Родился въ С.-Петербургѣ. Ученикъ зол. дѣлъ мастера B. G. Lincke. Подмастерье въ 1796 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1800 г.

Х.

Христерсонъ. Heinrick Christerson (Christenson).

Прибылъ изъ Голландіи съ датскимъ паспортомъ съ 1801 г. Проситъ о принятіи его въ мастера и. ц. въ 1805 г. и былъ принятъ какъ граверный мастеръ въ 1806 г. Въ 1818 г. еще въ цехѣ.

Ц.

Цартъ. Johann Heinrich Zahrt.

Мастеръ и. ц. съ 1731 г. Ученикомъ его былъ съ 1737—1745 Peter Rothscher.

Цедерфлихтъ. Andreas Magnus Zederflicht.

Родился въ С.-Петербургѣ. Учился 5 лѣтъ у мастера Nowack; подмастерье въ 1795 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 12 окт. 1797.

Цимерманъ. Jacob Zimmermann.

Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 10 окт. 1787 г.

Табакерка XVIII в., раб. Шарфа. Tabatière du XVIII-e s. par Scharff.

Цинкъ. Zinck.

Мастеръ н. ц. съ 1798 г.

Ч.

Чистяковъ.

Въ 1768 подмастерье; однако получалъ мелкіе заказы отъ Придворной Конторы.

Ш.

Шарфъ. Johann Gottlieb Scharff.

Родился и учился ремесламъ въ Москвѣ. Галантер. мастеръ н. ц. съ 27 февр. 1772 г. Помощникъ старосты въ 1788 г. Цеховой староста въ 1798 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г. Шарфъ былъ отличнымъ ювелиромъ и работалъ иногда для ювелира C. G. Göbel (t). Въ Имп. Эрмитажѣ хранятся десять прелестныхъ табакерокъ его работы. Учениками его были C. F. Diederich съ 1773—1780 г. и G. B. Palander до 1802 г. На одной изъ вышеупомянутыхъ табакерокъ (№ 4471) C. G. Goebel даже выгравировалъ спереди: «Goebel à St. Petersbourg» хотя на ней находится клеймо Шарфа.

Шателенъ. Charles Antoine Chatelin.

Родомъ изъ Парижа. Родился въ 1743 г. Принятъ какъ граверный мастеръ въ н. ц. 15 апр. 1792 г. Въ 1810 г. принявшій русское подданство перешелъ въ русск. вѣчн. цехъ.

Шахтъ. Johann Friedrich Schacht.

Родился въ С.-Петербургѣ. Ученикъ мастера Kecko Cattany. Подмастерье въ 1788 г. Вѣроятно потомъ зол. дѣлъ мастеръ н. ц.

Швейкартъ. Peter Schweickart.

Ученикъ мастера C. Lysse; въ 1736 г. подмастерье н. ц. Вѣроятно потомъ мастеръ.

Швейницъ. Carl August Schweinitz.

Родомъ изъ Эльсница въ Саксоніи. Учился съ 1791—1796 г. у мастера F. Mertz. Зол. дѣлъ мастеръ н. ц. съ 1802 г. Въ цехѣ еще въ 1850 г.

Швингъ. Georg Schwing.

Упоминается какъ мастеръ и. ц. въ 1765 г.

Швинтъ. Peter Schwint.

Мастеръ и. ц. съ 28 сент. 1740 г.

Шарпинель. Scharpinel.

Мастеръ и. ц. съ 1724 г.

Шейнъ. Andreas Schein.

Родомъ изъ Мемеля. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 15 мая 1796 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

Шенборнъ. Schönborn.

Мастеръ и. ц. съ 20 окт. 1802 г.

Шеникъ. Salomon Dietrich Schönick (Schöneich).

Родомъ изъ Данцига. Мастеръ и. ц. съ 29 сент. 1768 г. Въ цехѣ еще въ 1788 г.

Шефферъ. Gabriel Schfäfer.

Родомъ изъ Франкфурта Н. М. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 30 мая 1787 г.

Шіоцъ. Christian Ludwig Schiotz.

Галантерейный мастеръ съ 18 янв. 1798 г.

Шиппель. Friedrich Heinrich Schüppel.

Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1793 г.

Ширмеръ. Johann George Schirmer.

Родомъ изъ Риги. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1785 года. Умеръ до 1811 г.

Шиффель. Adam Schiffel.

Родился въ С.-Петербургѣ. Ученикъ мастера I. Schlossweg (Schosswy) съ 1746—1751 г. Мастеръ и. ц. съ 28 ноября 1775 г.

Шлейснеръ. Alexander Christian Schleuszner.

Родился въ С.-Петербургѣ. Саксонскій подданный. Ученикъ мастера C. L. Franck. Подмастерье въ 1806 г. Мастеръ и. ц. съ 1808 г.

Шлепперъ. Barthold (Berchthold) Christian Schlepper.

По русски «Мартинъ» Шлепперъ, хотя самъ подписывался «B. C. Schleper».

Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1760 г. Въ 1767 и 1776 г.г. работалъ для Придворной Конторы. Съ 1761—1779 у него кончили ученіе подмастерьями: J. Diedrich, P. G. Finck, J. F. Richter, P. Uhrweder.

Шлосвигъ. Martin Schlosswig (Schosswy).

Упомянутъ какъ мастеръ и. ц. въ 1732 г.

Шлосвигъ. Jacob Schloswig.

Сынъ предыдущаго; учился у отца съ 1732—1736 г. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1739 г. Въ 1766 г. еще въ цехѣ. Съ 1739—1766 г. у него кончили ученіе подмастерьями девять учениковъ.

Шлосвигъ. Peter Schloswig.

Сынъ предыдущаго; учился у отца до 1758 г. Мастеръ и. ц. съ 20 дек. 1764 г. Съ 1770—1772 г. 5 учениковъ кончили у него ученіе.

Шмаль. Johann Michael Schmahl (Schmall).

Мастеръ и. ц. съ 1735 г. Умеръ въ 1757 г. Съ 1740—1751 г. кончили у него ученіе подмастерьями; C. F. Holst, G. Koploch, P. A. Kittler.

Шмейсеръ. Wilhelm Schmeisser.

Зол. дѣлъ и галантерейн. мастеръ и. ц. съ 12 мая 1796 г. Умеръ до 1819 г. оставивъ двухъ дочерей и сына.

Шмидтъ. Friedrich Ernst Schmidt.

Сынъ мельника Joh. Adam Sch. Учился съ 1734—1740 г. у мастера

S. Stuelberger. Мастеръ и. ц. съ 9 апр. 1748 г. Цеховой староста въ 1760, 1766, 1769—1777 г.г. Въ 1766 кончилъ у него ученіе J. J. Schimmelpfennig.

Шмидтъ. Johann Albrecht Schmidt.

Родомъ изъ Ростока. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ янв. м. 1806 г. Въ 1818 г. ушелъ изъ цеха и скоро послѣ того умеръ.

Шнауцъ. Antoni Schnautz.

Мастеръ и помощникъ старосты и. ц. въ 1721 г.

Съ 1795—1800 г. четыре ученика кончили у него ученіе подмастерьями.

Шрадеръ. Schrader.

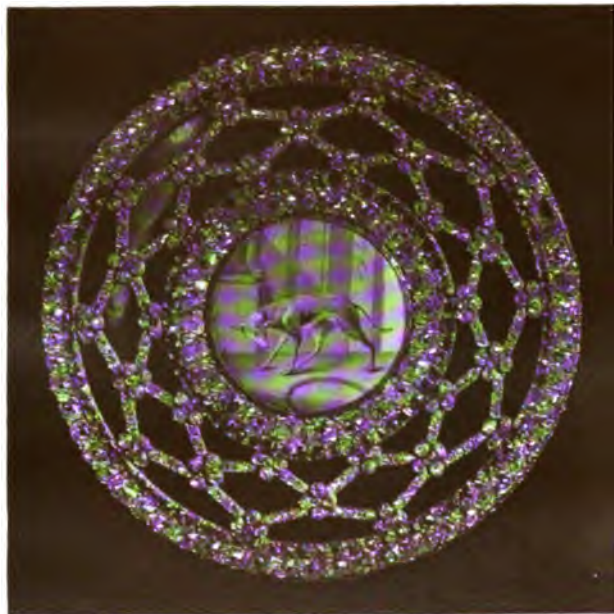
Мастеръ и. ц. съ 1802 г.

Шрамъ. Detlev Schramm.

Переселился съ паспортомъ изъ Любека съ 1787 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 15 апр. 1792 г. Съ 1799—1806 г. 4 ученика кончили у него ученіе.

Шредеръ. Schröder.

Всего было въ С.-Петербургѣ 9 мастеровъ и. ц. носившихъ эту фами-



Табакерка XVIII в., раб. Шарфа. Tabatière du XVIII-e s. par Scharff.

Шноръ. Johann Christoph Schnor.

Родился въ С.-Петербургѣ. Прусскій подданный. Ученикъ мастера F. Mertz. Подмастерье въ 1803 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. въ 1808 г. Вышелъ изъ цеха въ 1818 г.

Шоппъ. Peter Friedrich Schopp.

Родомъ изъ Риги. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 18 янв. 1786 г. Помощникъ старосты 1801—1802 года. Цехов. староста 1803—1804 г. Умеръ 27 февр. 1806 г.

лію. Двумъ изъ нихъ принадлежали слѣдующія клейма:

Carl Schröder.

Шведскій подданный, родившійся въ С.-Петербургѣ. Мастеръ и. ц. съ 8 іюля 1777 г. Умеръ 25 нояб. 1806 г.

Olaf Alexander Schröder.

Сынъ предыдущаго, шведскій подданный, род. въ С.-Петербургѣ. Зол.

дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1803 г. Въ цехѣ еще въ 1820 г.

Johann Benjamin Schröder.

Сынъ предыдущаго, шведскій подданный родился въ С.-Петербургѣ, учился до 1820 г. у отца.

Johann Gottfried Schröder.

Родомъ изъ Данцига. Мастеръ и. ц. съ 10 янв. 1769 г. учениками его были G. E. Deuza 1770—1775 и I. G. Zettel 1773—1778.

Nathanael Schröder.

Родомъ изъ Данцига. Мастеръ и. ц. съ 18 янв. 1786 г.

Carl Friedrich Schröder.

Родомъ изъ Ревеля. Ученикъ мастера P. Potein съ 1772—1779 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1782 г. Въ цехѣ еще въ 1786 г.

Johann Schröder.

Мастеръ и. ц. съ 1793 г.

N. N. Schröder.

Мастеръ и. ц. съ 3 авг. 1794 г.

Шрейдеръ, Иванъ.

«Дворецкій лейбъ-медика графа Лестока». Серебрянникъ, дѣлаетъ въ 1748 г. тарелку и ложку къ французскому сервизу, принадлежавшему Императрицѣ, вмѣсто утраченныхъ въ домѣ графа.

Шульцъ. Johann Schultz.

Мастеръ и. ц. съ 1721 г.

Шумеріусъ. Schumerius.

Серебр. дѣлъ мастеръ съ 1777 г. Въ цехѣ еще въ 1786 г.

Шюцъ. Gottlieb Schütz.

Родился въ С.-Петербургѣ. Ученикъ мастера A. de la Croix; подмастерье въ 1776 г. Мастеръ и. ц. съ 12 мая 1783 г.

Э.

Эйдетъ. Jean Antoine Eudet (Eudete).

Родился въ Богеміи. Въ теченіи 5 лѣтъ ученикомъ зол. дѣлъ мастера J. Meybom. Мастеръ и. ц. съ 1798 г.

Эйзенлоръ. Johann Eisenlohr.

Мастеръ и. ц. съ 31 дек. 1760 г.

Экартъ. Georg Friedrich Eckardt.

Онъ не состоялъ членомъ и. цеха. Съ 1758 по 1763 г. онъ исполнялъ крупные заказы Придворной Конторы, какъ напр., «большой золоченый столовый сервизъ». Такъ какъ работы иногда были спѣшны, то посылали ему на помощь чеканщиковъ изъ Монетнаго двора — Никифора Тимоѳеева, Ивана Ильина, Семена Яковлева (изъ Москвы), Петра Угольникова и Илью Афанасьева. Онъ умеръ въ январѣ 1763 г., не докончивши разныя работы для Двора. Въ 1765 г. его вдова Margarethe Eckardt («Мавра Еремеевна») сдала все, оставшееся послѣ смерти мужа, серебро въ Придворную Контору и въ 1767 г. было поручено разнымъ мастерамъ доканчивать работу, начатую Экартомъ.

Экебекъ. Iohn Ekebek (Eckebeck).

Родомъ шведъ изъ Лулькау. Принятъ зол. дѣлъ мастеромъ въ и. ц. 4 апр. 1787 г. умеръ въ 1799 г. У него кончили ученіе 2 ученика.

Экертъ. Johann Eckert (Eckart).

Родился въ г. Гольдингенѣ въ Курляндіи. Работалъ сперва въ Митавѣ, потомъ переселился въ С.-Петербургъ, гдѣ 20 мая 1787 г. былъ принятъ въ серебр. дѣлъ мастера и. ц. Умеръ въ 1819 г. Его вдова Sophia Charlotte, рожденная Hackert упоминается въ 1820 г. Съ 1792—1804 у Экерта кончили ученіе: J. Erichs, O. M. Guardemeister, Th. Tomsen, S. Skinnar.

Экстремъ. Samuel Eckström.

Родомъ изъ Ревеля. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 4 ноября 1776 г. Въ 1791 г. помощникъ цехов. старосты.

Элерсъ. Clas Johann Elers.

Мастеръ сер. дѣлъ и. ц. съ 25 іюня 1756 г. Цеховой староста въ 1762,

1776 и 1777 г.г. Учениками его были J. Alquist 1707—1780, и J. H. Ackerblom 1773—1780. Онъ умеръ въ 80-хъ годахъ. Его вдова продолжала держать мастерскую мужа. Въ 1794 г. кончилъ въ этой мастерской ученіе P. Neubom.

Элерсъ. Johann Gottlieb Ehlers.

Родомъ изъ Стральзунда. Въ теченіи 5 лѣтъ ученикъ галантерейн. мастера A. B. Рейнгардтъ. Подмастерье въ 1799 г. Вѣроятно принятъ въ мастера и. ц. о. 1808 г.

Элерсъ. Gottlieb Hermann Ehlers.

Родомъ изъ Грейфсвальде въ Помераніи. Имѣетъ русск. паспортъ съ 1808 г. Мастеръ и. ц. о. 1810 г. Въ 1815 и 1816 г.г. помощникъ старосты, въ 1817 и 1818 г.г. цеховой староста. Въ цехѣ еще въ 1847 г. Онъ былъ зол. дѣлъ и галантерейн. мастеромъ. Съ 1820—1832 г. у него кончили ученіе подмастерьями 7 человѣкъ.

Фонъ - Эльтерлейнъ. August Friedrich von Elterlein.

Дворянинъ. Родомъ изъ Мильтоны въ Саксоніи (Erzgebirge). Мастеръ и. ц. съ 18 іюля 1778 г. Уѣзжаетъ навсегда изъ С.-Петербурга въ декабрѣ мѣс. 1787 г. Его ученикъ Theodor Lehmann дѣлается подмастерьемъ въ январѣ мѣс. 1788 г.

Энгау. Ernst Christian Engau.

Мастеръ и. ц. съ 10 янв. 1769 г. Учениками его были J. Meister до 1776 г. и P. Engelson до 1782 г.

Энгельсонъ. Gerhard Paul Engelson.

Родился въ С.-Петербургѣ. Въ теченіи 6 лѣтъ ученикомъ мастера E. Ch. Engau; подмастерье въ 1782 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 25 апр. 1791 г. Въ 1804 г. помощникъ, въ 1805—1806 товарищъ старосты, а въ 1807 г. цеховой староста. Съ 1797—1805 г. 5 человѣкъ кончили у него ученіе.

Энгельсонъ. Johann Friedrich Engelson.

Имѣлъ паспортъ изъ г. Ростока съ 1789 г. Галантер. мастеръ и. ц съ 12 мая 1796 г. Его ученикъ М. Дремглазовъ кончилъ у него ученіе въ 1805 г.

Табакерка XVIII в., раб. Шарфа. Tabatière du XVIII-e s. par Scharff.

Энротъ. Johann Enroth.

Родомъ изъ Борго въ Швеціи. Сер. дѣлъ мастеръ съ 13 мая 1779 г. Въ 1790 г. еще въ цехѣ.

Эргардтъ. Ehrhardt.

Принятъ въ мастера и. ц. въ 1799 г.

Эренгренъ. Erengren.

Упомянутъ какъ мастеръ и. ц. въ 1782 г.

Эриксонъ. Johann Falck Erickson.

Родился въ Стокгольмѣ. Мастеръ и. ц. съ 10 янв. 1769 г. Съ 1763—1783 г. у него 5 человѣкъ (всѣ шведы) кончили ученіе.

Эртманъ. Christian Ertmann.

Мастеръ и. ц. съ 8 янв. 1745 г.

Эссенбургъ. Bernhard Hermann Essenburg.

Родомъ изъ Любека. Мастеръ и. ц. съ 16 іюля 1780 г.

Ю.

Юнгкунцъ. Johann Gottlieb Iungkuntz (Jongkuntz, Jonghans).

Родомъ изъ г. Шлеца въ Саксоніи; сынъ портного. Съ 1758—1765 ученикъ мастера Х. Г. Гебельта. Подмастерье въ 1769 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 14 нояб. 1776 г.

Юнгъ. Johann Jung (Jong).

Родомъ изъ г. Ловизы въ Финляндіи. Мастеръ и. ц. съ 6 авг. 1773 г.

Я.

Яловицынъ, Семенъ.

Упоминается какъ зол. и сер. дѣлъ мастеръ Русскаго Вѣчнаго цеха въ 1812 г.

Табакерка XVIII в., раб. Шарфа. *Tabatière du XVIII-e s. par Scharff.*

Эттеръ. Carl Christoph Etter.

Имѣлъ русскій паспортъ изъ Риги съ 1796 г. Упоминается какъ мастеръ и. ц. о. 1800 г.

Эше. Christian Esche.

Родомъ изъ Оденэе. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 8 сент. 1785 г. Умеръ до 1831 г. Съ 1822—1823 г. кончили у него ученіе 3 ученика.

Яннашъ. Johann Friedrich Jannasch.

Учился въ Варшавѣ; прибылъ оттуда въ С.-Петербургъ съ паспортомъ отъ русскаго посланника съ 1793 г. Принятъ въ мастера и. ц. 12 мая 1796 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

Табакерка XVIII в. раб. Шарфа. *Tabatière du XVIII-e s. par Scharff.*

Янценъ. Christian Andreas Jantzen.

IANTZEN

CI

и IANTZEN (en creux).

Родился въ г. Волгастѣ въ Померанiи. Поступилъ въ 1794 г. въ ученiе къ мастеру Прагсту. Въ 1799 г. подмастерье; въ 1807 г. сер. дѣлъ мастеръ и. ц. Въ 1824 г. помощникъ старосты, а въ 1826 г. цеховой староста. Неоднократно работалъ для Высочайшаго Двора. Въ 1845 г. еще въ живыхъ. Изъ его учениковъ намъ извѣстны 12.

Янъ. Gottlieb Ernst Jahn.

Родомъ изъ Эльсница въ Саксонiи. Ученикъ мастера Мерца. Въ 1802 г. подмастерье; въ 1812 г. зол. дѣлъ мастеръ и. ц.

Яппе. Herrmann Heinrich Jappe.

Мастеръ и. ц. съ 31 янв. 1744 г.

Ясперъ. Johann Jasper.

Первый цеховой староста иностр. цеха 1721—1725. Работалъ еще въ 1727 г. Учениками его были К. Бибо, Ф. В. Кюнстелеръ, З. Джипсъ Г. Оксманъ.

У автора этой статьи имѣются, относительно многихъ изъ упомянутыхъ въ этихъ спискахъ мастеровъ, болѣе подробныя свѣдѣнiя. Кромѣ того имъ собранъ матерiалъ до 1850 г., равно какъ и свѣдѣнiя о болѣе 500 подмастерьевъ, не попавшихъ мастерами въ С.-Петербургскiе цехи.

Буквы «и. ц.» обозначаютъ: иностранный цехъ.

Сервизъ золоченаго серебра,
раб. И. Ф. Кеппинга.

Service en vermeil (XVIII-e s.),
par J. F. Köpping.

ДОПОЛНЕНІЯ:

Груберъ. Gruber.

Зол. дѣлъ мастеръ; сдѣлалъ въ 1801 г. брилл. перстень для Высочайшаго Двора и получилъ 1500 руб.

Дюваль. Duval.

Братья—ювелиры, жившіе въ концѣ XVIII и въ началѣ XIX вѣковъ въ С.-Петербургѣ. Они вѣроятно не принадлежали къ цехамъ и пока только о нихъ извѣстно, что они въ 1801 г. доставили большое число драгоцѣнныхъ предметовъ Высочайшему Двору для подарковъ разнымъ лицамъ, какъ то: золотыя и эмалированныя табакерки, такія же съ портретомъ Его Величества, знаки орденовъ св. Іоанна Іерусалимскаго и св. Андрея Первозваннаго, перстни, серьги, кре-

Сервизъ золоченаго серебра,
раб. И. Ф. Кеппинга.

Service en vermeil (XVIII-e s.),
par J. F. Köpping.

Табакерка XVIII в., раб. Шарфа. — *Tabatière du XVIII-e s., par Scharff.*

сты для священниковъ, зол. часы, аграфы, зол. цѣпи, браслеты, головныя золот. косынки и пр.

Ливіо. Livio.

Братья, ювелиры. Въ цехахъ кажется не состояли. Работали для Высочайшаго Двора, и доставили въ 1801 г. ко Двору: брилліантовыя нитки и перстни на сумму 7400 руб.

Менгу. Mingou.

Ювелиръ въ С.-Петербургѣ. Онъ доставилъ въ 1801 г. Высочайшему Двору 3 брилл. перстня на сумму 1650 руб.

Рейхель. Reichel. (см. стр. 47).

Ювелиръ въ С.-Петербургѣ, продавшій Высочайшему Двору въ 1801 г. брилл. перстень за 900 р.

Тереминъ. Theremin.

Ювелиръ въ С.-Петербургѣ. Въ 1801 г. онъ доставилъ Высочайшему Двору 4 золотыхъ табакерки на общую сумму 1580 руб.

Слѣдующія замѣтки *) относятся къ зол. д. мастеру Dubolon (см. стр. 24):

1749 годъ.

«Отправа» депутатовъ была вполнѣ «порядочная». При отпускѣ пожалованы были они собольими шубами въ 500 рублей, деньгами по 1000 рублей и брилліантовыми перстнями отъ придворнаго ювелира Дюплона **), кромѣ того Государыня велѣла заплатить за ихъ квартиру въ Петербургѣ гр. Захару Чернышеву 550 рублей. (Васильчиковъ «Семейство Разумовскихъ», т. I, стр. 116).

Затѣмъ 1752 г.: Депутаты Малороссійскіе были отпущены въ концѣ Іюля. Передъ отъѣздомъ они получили по 1000 рублей и по брилліантовому перстню отъ придворнаго ювелира Дюплона, подобно ихъ предшественникамъ. (Тамъ же, I, стр. 135).

Слѣдуетъ снова ссылка на Московскій архивъ.

---

*) Любезно доставленныя мнѣ капитаномъ Л.-Гв. Егерскаго полка, Н. Ротштейномъ.

**) Московскій Архивъ Иностранныхъ Дѣлъ. Дѣла Малороссійск. 1749.

Всѣ, помѣщенные въ настоящемъ указателѣ, снимки воспроизведены съ ювелирныхъ издѣлій, находящихся въ Петровской галереѣ Императорскаго Эрмитажа.

Tous les objets d'orfèvrerie reproduits dans cet indicateur se trouvent dans la Galerie Pierre le Grand de l'Hermitage Impérial à Saint-Pétersbourg.